كلمات

- ١ -

حزيران ، ايضا .

ماتت سنة اخرى . سنة اخرى من عمر العجز . والعجز لا يشيخ . شاخت اعمارنا ، وما شاخ العجز . منذ حزيران الاول ، منذ ما قبل حزيران الاول ، صار صيف « لا » وحلمنا : هذا الصيف لنا . ثم لا نفيق الا على صيف من دم ، او صيف من نجس الدم . خمس عشرة سنة ، من حزيران الاول الى حزيران الثاني . والنجس ظل هو النجس ، وظل الدم هو الدم .. خمس عشرة خطوة في العجز ، من حزيران الاول الى حزيران الثاني : عضوا عضوا ، تدخل الارض في الاسر ، والعواصم تترنح ، الواحدة مع الاخرى .

خمس عشرة خطوة في العجز . والعجز يبتلع الخلق ، بعضها ، ويرميها في انثناء الطريق . والعجز لا يموت . العجز لا يشيخ كي يموت . ماتت اعمارنا ، وما مات العجز . من حزيران الاول الى حزيران الثاني ، ومما قبل حزيران الاول الى ما بعد حزيران الثاني : العرب هم العرب .

● ٢ ●

حزيران ، أيضاً .

مرّت سنة على الحرب ، على حزيران الثاني ، على الأعضاء التي دمها مانشف ، على أول عاصفة تسقط في الأسر ، عبر البلد ، سقط جسد العاصفة أيضاً ، لا في الأسر ، بل في الخضوع ، أخيراً ، استسلم الجسد ، أخيراً ، نسأل : ماذا فعل العرب ؟!

نسأل :

ما الأخطاء التي تورطنا الآن ؟!

● ٣ ●

[illegible]

مرّت سنة على الخمسة الطوال ، فهل تكون الثانية ؟!
[illegible] .

● ٤ ●

حزيران ، أيضاً .

هل الحجارة التي لا تستريح ، تستريح ؟
المعادلة تنقلب : الحجر يهبط في الأعداء ، ودمشق تفتح الخطوة الأولى إلى القوة العربية ، على العرب أن يستمروا في طريق دمشق .

رسائل المحاربين

الدراسات والبحوث

مقدمة في النقد التوثيقي

عند العرب

« نقد الشعر »

محمد خير الشيخ موسى - المغرب

الحوار العربي الأوربي:

ندوة هامبورغ

عن العلاقات بين الحضارتين:

العربية والأوربية

عادل يازجي

مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب «نقد الشعر»

محمد خير الشيخ موسى - المغرب

نعتقد ان معظم من له صلة بتراثنا النقدي يتفق معنا في القول ان هذا التراث بحاجة ماسة الى اعادة النظر في اساليب دراسته ، بعد أن طغت على جهود معظم الباحثين فيه المناهج التاريخية او الوصفية التي واكبت دراسته منذ ان شرع بابها في عصرنا المرحوم طه ابراهيم في كتاب « تاريخ النقد الادبي عند العرب » وسلك سبيله فيه جل من اتى بعده من الدارسين .

واذا كانت لمثل هذه الجهود من قيمة او اهمية مافي مرحلة من مراحل تفتح الامة الحضاري والثقافي ، فانها تصبح غير ذات نفع كبير او فائدة في مراحل تالية ، ان لم تؤد الى الجمود والتحجر بعد ذلك .

ويبدو ان الحاجة الى التفريق مابين تاريخ الادب ودراسته ، ولتاكيد اهمية الانتقال من العام الى الخاص في الدراسة المنهجية ، مانزال ملحة وضرورية .

واذا ما ادركنا حدود ذلك الفرق ، وخاصية هذا الانتقال ، فاننا سنقف ــ اثناء دراستنا للنقد العربي ــ على عدد غير قليل من المباحث والقضايا النقدية الهامة التي لم توف بعد حقها من البحث المعمق والدقيق. على الرغم من الاشارات الوجيزة او المسهبة التي نعثر عليها في ثنايا الكتب التي تؤرخ حركته ، وتصف آثاره ، وتعرف أعلامه ، وتتنقل خلل ذلك بين قضاياه ومسائله ومباحثه المختلفة .

ويعد النقد التوثيقي ــ في نظرنا ــ من أهم هذه المباحث ، باعتباره الاساس الموضوعي السليم لكل عمل نقدي منظم ومنهجي ، وقد اولاه نقادنا القدماء عناية ظاهرة ، دون ان نجد له صدى عميقا في كتب المعاصرين ومباحثهم ، اذ لا تكاد تتجاوز في تناولها له حدود مقدمة ابن سلام في اغلب الاحيـان .

ومع ما لهذه المقدمة من اهمية وخطر ، الا انها لا تشكل ــ في الواقع ــ سوى مدخل بسيط الى دراسة النقد التوثيقي عند العرب ، بعد ان استوت أصوله واركانه ، واصبحت له قواعده ومناهجه ، ووجدت لها تطبيقا واسعا لدى بعض النقاد قبل نهاية القرن الرابع للهجرة ، حيث ستقف بنا حدود هذا البحث .

وقد بلغ النقد العربي في هذا القرن درجة عالية من النضج والرقي ، استطاع معها النقاد ان يحققوا انجازات نقدية هامة وكثيرة ، ظهرت على

شكل مجموعة كبيرة من الكتب النظرية المؤلفة في صناعة الشعر والنثر ونقدهما ، او التطبيقية التي تعنى بدراسة شاعر او اكثر دراسة موسعة وشاملة ، او تبحث في ظاهرة نقدية محددة بحثا عميقا ومركزا .

وتكشف هذه الكتب والمؤلفات عن مناهج نقدية واضحة الملامح ، محددة الغايات ، بعيدة عن روح الانطباعية السريعة او التعميم الشامل أو الجزئية القاصرة التي رافقت ظهور هذا النقد ابان اطوار نشاته الاولى ، واستمرت بعد ذلك غالبة عليه قبل ان يخضع للتنظيم في اواخر القرن الثالث ، ويكتسب الصبغة المنهجية منذ القرن الرابع للهجرة .

وقد واجه النقاد العرب في تلك الفترة المُبكرة عددا من المشاكل التي تتصل بتراثهم الادبي نصوصه واخباره ومصادره ، وثارت في اذهانهم اسئلة كثيرة حول صحته وصدقه ، ودقة نقله وضبطه ، وادركوا ان مسؤولية الاجابة عليها تقع على كواهلهم ، فمضوا يبحثون عنها ، فشكل ذلك الاساس الموضوعي السليم لحركة النقد التوثيقي لدى العرب ، قبل ان يتخذ طابعه العلمي ، وتحدد أصوله ومناهجه .

رواية الشعر العربي وتدوينه :

وقد ارتبطت طلائع هذه الحركة التوثيقية برواية الشعر العربي وتدوينه بروابط وثيقة . فمن المعروف ان الشعر الجاهلي وما يتصل به من سير واخبار لم يكن مدونا في صحيفة او كتاب ، وانما تناقله العرب جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية التي استمرت طوال العصر الجاهلي والاسلام ، مما جعله عرضة للتغير والوضع والانتحال ، بفعل عوامل متنوعة يتصل بعضها بالرواية والرواة ويرتبط الاخر بالعصبيات القبلية والسياسية والمذهبية قبل الاسلام وبعده .

ومع بداية عصر التدوين أواخر العهد الاموي ، كان عدد كبير من العلماء قد وقفوا انفسهم على جمع تراث العرب الشعري وتخليصه من هذه الشوائب ، فنشأت على أيديهم حركة واسعة تهدف الى تحقيق هذا الشعر ،وتوثيقه ، ثم تدوينه في مجاميع ودواوين خاصة بالشعراء او القبائل او غير ذلك .

وكان اول من جمع اشعار العرب ، وساق احاديثهم عنها ، حماد الراوية(١) ، واختار منها مجموعة شهيرة عرفت بالسموط او المعلقات كما يدعوها المتاخرون ، بعد ان اختلفوا في تسميتها وعدتها وشروحها(٢).

ولم يكن حماد هذا موثق الرواية عند عدد من معاصريه ، وان كانوا قد اجمعوا على كثرة محفوظه ، وسعة روايته ؛ فقال المفضل الضبي : « قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما افسده فلا يصلح ابدا ، فقيل له : وكيف ذلك ، ايخطىء في روايته ام يلحن ؟ . قال : ليته كان كذلك ، فان اهل العلم يردون من اخطأ الى الصواب ، ولكنه رجل عالم بلغات العرب واشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيها ، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره ويحمل عنه ذلك في الافاق، فتختلط اشعار القدماء ، ولا يتميز الصحيح منها الا عند عالم ناقد واين ذلك »(٣) . وقال الاصمعي : « كان حماد اعلم الناس اذا نصح »(٤) ،بينما قال ابو عمرو الشيباني : « ما سألت ابا عمرو بن العلاء قط عن حماد الراوية الا قدمه على نفسه »(٥) .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٤٧/١ .

(٢) تاريخ الادب العربي لبروكلمان ٦٧/١ .

(٣) الاغاني ٨٨/٦ .

(٤) معجم الادباء ١٣٧/٤ .

(٥) الاغاني ٩٢/٦ .

كما اختلفوا في خلف الاحمر (١٨٠ هـ) فقالوا انه : «كان يصنع الشعر وينسبه الى العرب فلا يعرف ، ثم نسك »(٦) . بينما قال ابن سلام : « اجتمع أصحابنا انه كان افرس الناس ببيت شعر واصدقه لسانا ؛ كنا لا نبالي اذا اخذنا عنه خبرا ، أو أنشدنا شعرا ، الا نسمعه من صاحبه »(٧) .

ومهما يكن من امر هذا الاختلاف حول خلف وحماد وغيرهما من الرواة ، فان القصد الى التشويه او التحريف او النحل لم يلعب الا دورا ثانويا في هذه المرحلة ، لما بذله العلماء الثقة من جهود مضنية في توثيق الشعر العربي وتصحيحه وتدوينه(٨) .

ومن هؤلاء العلماء ابو عمرو بن العلاء (نحو ١٥٤ هـ) ، احد القراء السبعة المشهورين(٩) : « واعلم الناس بالادب والعربية والقرآن والشعر . وكانت كتبه التي كتب عن العرب الفصحاء قد ملأت بيتا له الى السقف وكانت عامة اخباره عن اعراب قد ادركوا الجاهلية »(١٠) .

ومنهم المفضل الضبي (نحو ١٦٨ هـ) شيخ الرواة بالكوفة . قال ابن سلام انه : « أعلم من ورد علينا من غير أهل البصرة »(١١) وذكر له ابن النديم كتبا كثيرة منها المجموعة المختارة من الاشعار الموثقة التي تعرف بالمفضليات(١٢) .

---

(٦) معجم الادباء ١٧٩/٤ .
(٧) طبقات فحول الشعراء ٢٣/١ .
(٨) بروكلمان ٦٦/١ .
(٩) الفهرست ٤٨ .
(١٠) وفيات الاعيان ١٣٦/٣ .
(١١) طبقات فحول الشعراء ٢٤/١ .
(١٢) الفهرست ١٠٨ .

ومنهم أبو عمرو الشيباني (نحو ٢٠٦) « وكان راوية واسع العلم باللغة ، ثقة في الحديث ، كثير السماع ، اخذت عنه دواوين اشعار القبائل كلها ، وله بنون وبنوبنين يروون عنه كتبه »(١٣) ذكر ابن النديم انه جمع شعر نيف وثمانين قبيلة ، بينما جمع ابو سعيد السكري شعر ست وعشرين قبيلة اخرى(١٤) .

ومن هذه الطبقة ابو عبيدة معمر بن المثنى (٢١٠ هـ) ، وكان مع المة العلم بالادب واللغة والشعر ، اكثر من التصنيف والتاليف حتى نافت كتبه على المائتين من كتب الاخبار والاشعار والتواريخ وايام العرب والنقائض وغيرها مما ذكره ابن النديم له ، (١٥) ، وذكر مشيلات لها ايضا للاصمعي (٢١٦ هـ) الاديب الناقد اللغوي والراوية الكبير ، وقال انه عمل قطعة من اشعار العرب ، وانتخب بعض القصائد المختارة والموثقة التي عرفت بالاصمعيات(١٦) .

وقد ظل هؤلاء العلماء الثقة واضرابهم يمتحنون الاشعار ويوثقونها ثم يدونون ما صح لديهم منها في مجاميع ودواوين ، معتمدين في ذلك على قدراتهم النقدية الخاصة على تمييز الشعر وتصحيحه وتوثيقه ، دون أن تكون لهم في ذلك نظرية واضحة ومحددة ومدونة ، قبل ابن سلام (١٧) .

(١٣) م.ن ١٠٧

(١٤) م.ن ٢٣٠ – ٢٣١ .

(١٥) م.ن ٨٥ – ٨٦ .

(١٦) م.ن ٨٨ – ٨٩ .

(١٧) وذكر ابن النديم في الفهرست كتابا لابي عبيدة باسم : خبر الراوية ، لا نعرف من امره شيئا . الفهرست ٨٦ .

مقدمة ابن سلام والنقد التوثيقي :

وحين ظهر ابن سلام (٢٣٢ هـ) ، والف « طبقات فحول الشعراء » فكان « خلاصة لما وثقه علماء البصرة من نصوص الشعر القديم » (١٨) ، جعل لهذا الكتاب مقدمة حاول فيها ان يضع مثل هذه النظرية ، فعدت هذه المقدمة بذلك اول اثر مدون ومكتوب في ميدان النقد التوثيقي عند العــــرب .

وقد رفع ابن سلام صوته في صدر هذه المقدمة ليقول : « وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ... وقد تداوله قوم من كتاب الى كتاب ، لم يأخذوه عن اهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لاحد ـ إذا اجمع اهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه ـ ان يقبل عن صحيفة ، ولا يروى عن صحفي » (١٩) . فطرح بذلك موضوع الشعر المنحول طرحا جريئا وواضحا ، ودعا الى توثيقه ، وارسى بعض القواعد المنهجية لذلك كأخذه عن اهل البادية ، وعرضه على العلماء بالشعر ، ورد ما اجمعوا على إبطال الزائف والمنحول منه ، وإن كان مدونا في كتب وصحائف ، ككتاب محمد بن اسحق في السير والمغازي وامثاله .

وقد شن على ابن أسحق حملة شعواء ، تتضح من خلالها بعض القواعد التوثيقية الهامة التي حاول اقرارها وتأكيدها فقال : « وكان ممن افسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحق ... فكتب في السير اشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط ، واشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك الى عاد وثمود ، فكتب لهم اشعارا كثيرة ، وليس بشعر . أفلا يرجع الى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر ومن اداه

(١٨) البحث الادبي ١٦٠ .

(١٩) الطبقات ١/٤ .

منذ آلاف السنين ، والله تعالى يقول (فقطع دابر القوم الذين ظلموا) اي لا بقية لهم ، وقال ايضا : (وانه اهلك عاداً الاولى وثمود فما ابقى » . . . وقال ابو عمرو بن العلاء في ذلك : ما لسان حمير واقاصي اليمن اليوم بلساننا ، ولا عربيتهم بعربيتنا ، فكيف بما على عهد عاد وثمود مع تداعيه ووهنه » (٢٠) . وهو في ذلك يشير الى اهمية عرض الشعر على الحقائق التاريخية والدينية واللغوية ، وضرورة النظر في مذاهبه واساليبه اثناء توثيقه وتحقيقه ، اضافة الى ما اقره من قبل حول طرق روايته ، ودور العلماء بالشعر في تمييزه فقال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر انواع العلم والصناعات » (٢١) .

ثم انتقل بعد ذلك الى البحث في اساليب نحل الشعر فارجعها الى مجموعة من العوامل والدوافع ، وجعل العصبية القبلية في راسها . واجتهد في تعليل دورها في ذلك فقال : « فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر ايامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم واشعارهم ، وارادوا ان يلحقوا بمن له الوقائع والاشعار ، فقالوا على السن شعرائهم ، ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا في الاشعار التي قيلت » (٢٢) .

على انه حاول بعد ذلك اشاعة الثقة بالشعر القديم بمقدار ما اشاع فيه من الشك فقال : « وليس يشكل على اهل العلم زيادة الرواة ، ولا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولدون ، وانما عضل بهم أن يقول الرجل من اهل البادية من ولد الشعراء ، او الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك

(٢٠) ن.م ٧/١ .

(٢١) ن.م ٤/١ .

(٢٢) ن.م ٤٧/١ .

بعض الاشكال »(٢٣) . مؤكدا بذلك دور الناقد التوثيقي في الكشف عن اسباب نحل الشعر وتمييز صحيحه من موضوعه ، فعد عمله هذا أول خطوة منهجية في سبيل تنظيم النقد التوثيقي عند العرب ، ووضع الاسس الموضوعية له في صورة مدونة .

ملاحظ الجاحظ في اصول التوثيق والتحقيق :

وجاء الجاحظ (٢٥٥ هـ) بعده فأبدى بعض الملاحظ الهامة حول توثيق النصوص والاخبار واصول تحقيقها . وقد تناثرت هذه الملاحظ في ثنايا كتبه ورسائله المختلفة ، ومن ذلك قوله في رسالة التربيع والتدوير : « قد ذكرت الرواة في المعمرين اشعارا ، وصنفت في ذلك أخبارا ، ولم نجد على ذلك شهادة قاطعة ، ولا دلالة قائمة ، ولا نقدر على ردها بجواز معناها ، ولا على تثبيتها إذ لم يكن معها دليل يثبتها ، وقد تعرف ما في الشك من الحيرة ... فخبرني أكذبوا أم صدقوا ، أم اقتصدوا أم أسرفوا » (٢٤) .

وإذا ما تجاوزنا ما في هذا النص من سخرية موجهة الى من كتبت فيه هذه الرسالة ، فاننا نقع فيه على عدة حقائق توثيقية هامة ، تتصل بأهمية الشك في الاخبار المروية ، والبحث عن الشهادات القاطعة ، والدلالات القائمة التي تثبت صحتها أو بطلانها ، وما يرافق ذلك من حجج عقلية ونقلية مختلفة أتى الجاحظ على إيضاحها في مواضع أخرى من كتبه .

ومن ذلك ما نقع عليه في « كتاب العثمانية » من ملاحظ تدل على أسلوبه في تحقيق بعض الاخبار وتوثيقها ، مستندا في ذلك على بعض

---

(٢٣) م.ن ٤٧/١ .
(٢٤) رسالة التربيع والتدوير ٣٥ .

القواعد الاساسية ، كالتواتر والاجماع ، فيقول : « إن الامور إذا جاءت من هاهنا وهاهنا كان اجتماعها دليلاً » (٢٥) . ودعا الى الثقة بالشائع المسند فقال : « إن من يجحد المستفيض الشائع بالاسانيد المختلفة في الدهر المتفاوت ، يوجب على خصمه تصديق الشاذ الذي لا يعرف ولا يدعيه إلا اهل الغلو » (٢٦) . وقال بضرورة الاخذ بمبدأ التوسط في حال تعدد الروايات حول موضوع واحد واختلافها فيه فقال : « والقياس أن يؤخذ بأوسط الروايتين ... فتأخذ اوسطهما وهو اعدلها ، وتطرح قول المقصر والغالي » (٢٧) . وجعل للاجماع قيوداً : « فليس يكون الخبر إجماعاً من قبل كثرة عدد الناقلين ، ولا من قبل عدالة المحدثين ، وانما هو العدد الذي نعلم انهم لم يلتقوا ولم يتراسلوا ، ولا تتفق السنتهم على خبر موضوع ، مع اختلاف عللهم واسبابهم ، ثم يكون معلوماً عند سامع ذلك الخبر مع ذلك انهم قد نقلوه عن مثلهم في مثل اسبابهم وعللهم ، فاذا كان معلوماً ان فرعه كأصله ، كان موجباً اليقين ، ونافياً لعرو الشك وإشرابة التقليد »(٢٨) . ولعل مما لا يخفى انه يتقفى في ذلك آثار المحدثين ، ويهتدي بهديهم في نقد المرويات .

وكثيراً ما يعمد الى نقد بعض الاخبار او الاشعار نقداً عملياً ، فيقبلها أو يردها ،وتكون له في ذلك علل وأسباب تتضح من خلالها بعض قواعد التوثيق واصوله لديه ، ومن ذلك قوله بعد أن روى بيتاً منسوباً الى اوس بن حجر هو :

فانقض كالدري يتبعه نقع يثور تخاله طنبا

(٢٥) كتاب العثمانية ٩٥ .
(٢٦) ن.م ٨٢ .
(٢٧) ن.م ٥ .
(٢٨) ن.م ١١٥ – ١١٦ .

« وهذا الشعر ليس يرويه لاوس إلا من لا يفصل بين شعر أوس بن حجر ، وشريح بن أوس » مشيراً بذلك الى اثر تشابه الاسماء في اختلاط الاشعار ، ومؤكدا اهمية النظر في اساليب الشعراء ومذاهبهم الفنية اثناء تصحيحها .

واستخدم بعض الادلة العقلية والتاريخية في توثيق بعض ما ينسب الى الافوه الاودي من الشعر ومنه هذا البيت :

كشهاب القذف يرميكم به فارس في كفه للحرب نار

فقال : « ومن اين علم الافوه ان الشهب التي يراها انما هي قذف ورجم ، ولم يدع هذا احد قط إلا المسلمون » (٣٠) .

ونبه على سبب هام من الاسباب الداعية الى اختلاط الاشعار وتداخلها بسبب شهرة الشاعر بغرض معين ، او تكراره لاسم امراة معينة في شعره فقال : « ما ترك الناس شعراً مجهول القائل قيل في ليلى إلا نسبوه الى المجنون ، ولا شعراً هذه سبيله قيل في لبنى إلا نسبوه الى قيس بن ذريح » (٣١) .

ويبدو ان للجاحظ ولعاً شديداً بمثل هذه الملاحظ التوثيقية إذ قلما يخلو منها كتاب من كتبه ورسائله التي لم ينج بدورها من النحل او الاختلاط فذكر انه ربما الف الكتاب الجيد فازرى به النقاد ، ثم يؤلف الكتاب الرديء وينسبه الى غيره من القدماء فيعجبون به ، ويبادرون الى استنساخه وتعظيم قدره ، فيسارع الى التصريح بحقيقة امره ، ويستعيد نسبة كتابه اليه (٣٢) .

---

(٢٩) الحيوان ٢٧٩/٦ .
(٣٠) م.ص ٢٨٠/٦ - ٢٨١ .
(٣١) الاغاني ٨/٢ .
(٣٢) فصل ما بين العداوة والحسد . رسائله (الخانجي) ص ١٠٨ - ١٩٠ .

واشار الى ضروب العبث التي تتعرض لها الكتب والمؤلفات على ايدي المغرضين واصحاب الاهواء اثناء استنساخهم لها فقال في صدر رسالته « طبقات المغنين » : « فلم نامن أن يسرعوا بسفه رايهم ، وخفة أحلامهم الى نقض كتابنا وتبديله عن مواضعه وإزالتــه عن اماكنــه التي عليهــا رسمنا ... فيهجّنوا بذلك كتابنا ، ويلحقوا بنا ما ليس من شــأننا ، واحببنا ان ناخذ في ذلك بالحزم ، وان نحتاط فيه لانفسنا ومن ضمه كتابنا ونبادر الى تفريق نسخة وتصييرها في ايدي الثقات ... فان شيب به شوب يخالفه ، واضيف اليه ما لا يلائمه ، رجعنا الى النسخة المنصوبة والاصول المخلدة عند ذوي الامانة والثقــة » (٢٣) .

وجعل توثيق الاخبار وتمييز الآثار اساســا للبحث العلمي السليم فقال : « ومتى أغفل حملة الادب واهل المعرفة تمييز الاخبار واستنباط الآثار ، وضم كل جوهر نفيس الى شكله ، وتاليف كل نادر من الحكمة الى اهله ، بطلت الحكمة ، وضاع العلم ، واميت الادب ، ودرس مستور كــل نادر » (٢٤) .

وبذلك يكون الجاحظ من اهم النقاد الذين اولوا الجانب التوثيقي عناية كبرى ، واسهموا في تطوير حركته ، والسير بها خطوات اخرى متقدمة بعد ابن ســلام .

وإذا ما تجاوزنا الجاحظ الى غيره من نقاد القرن الثالث ، فاننا لا نكاد نقف على شيء ذي اهمية كبيرة في هذا المجال ، إذ لم نعثر في مقدمة ابن قتيبة للشعر والشعراء على إشارة تتصل بالنقد التوثيقي ، ولم يول هذا الجانب عنايته التطبيقية بعد ذلك ، وكذلك كان شأن ابن المعتز في بديعه وطبقاته ايضــا .

---

(٢٣) فصل من طبقات المغنين . مجلة المورد : مج ٧ . ٤ . عام ١٩٧٨ . ص ١٦١ .

(٢٤) الحنين الى الاوطان . رسائله ٢ .

اما كتب النظرية النقدية المؤلفة في القرنين الثالث والرابع ، فقد كان جل اهتمام اصحابها منصبا على اصول صناعة الشعر او النثر ، وتمييز جيدهما من رديئهما ، دون ان نجد فيها للنقد التوثيقي اثراً ، ومن ذلك كتاب ابن طباطبا او قدامة بن جعفر او العسكري او غيرهم .

الآمدي والنقد التوثيقي في الموازنة :

على اننا ربما وقفنا في كتب النقد التطبيقي على بعض الملاحظ التوثيقية المتفرقة ، ومن ذلك كتاب الموازنة للآمدي ، إذ ابدى فيه حرصه على توثيق بعض الاشعار المنسوبة الى الطائيين ، مستندا في ذلك على بعض القواعد التوثيقية كالعودة الى دواوين الشعراء بنسخها العتيقة كما يسميها في قوله : « وكنت اظن ان ابا تمام على هذا نظم الشعر ، وان غلطا وقع في نقل البيت ، حتى رجعت الى النسخة العتيقة التي لم تقع في يد الصولي واضرابه ، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتا على هذا الخطأ »(٣٥) .

وقد يلجأ الى الاستعانة بخبرته بمذاهب الشعراء ، ومعرفته لاساليبهم أثناء توثيقه لاشعارهم كقوله : « وجدته في ديوان ابي تمام ، وهو لا يشبه كلامه ، وأظنه منحولاً » (٣٦) .

وربما اكتفى بالحكم التوثيقي دون تعليله ثقة منه بصحة رأيه كقوله في تصحيح نسبة بيت مثبت في ديوان الرقيات على انه له : « والصحيح انه لأبي العباس الاعمى » (٣٧) .

ومع ما لهذه الملاحظات من قيمة ، وما تدل عليه من حرص الآمدي على التوثيق وتحري الدقة فيه ، إلا انها لا تمكننا من استخلاص منهج محدد

(٣٥) الموازنة ٢٠٥/١ .
(٣٦) الموازنة ٢٠٥/١ .
(٣٧) الموازنة ٢٤٩/١ .

له في التحقيق والتوثيق ، وذلك لتشابه هذه الملاحظ وإيجازها ، وضعف البواعث النظرية التي تكمن وراءها ، إذ لا يكاد يتعدى فيها حدود الرجوع الى ديوان الشاعر ، او النظر في مذهبه وأسلوبه ، او الحكم المطلق بالنحل او التحريف او التصحيف دونما تعليل نقدي كاف في اغلب الاحيان .

بيد اننا نجد هذا التعليل الدقيق في كتاب آخر من كتب النقد التطبيقي المؤلفة في هذا القرن وهو كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني (ــ بعد ٣٦٢ هـ) الذي عرض فيه لعدد كبير جدا من النصوص الشعرية وما يتصل بها من سير واخبار بالتوثيق والتحقيق ، وكان له في ذلك منهج علمي واضح ومحدد ،يمثل خطوة متقدمة جدا في ميدان النقد التوثيقي عند العرب عبر مراحل تطوره المختلفة .

النقد التوثيقي في الأغاني :

ويعد النقد التوثيقي ركنا أساسياً من اركان منهج ابي الفرج في تأليف الاغاني ، وممارسته عملية النقد فيه ممارسة تطبيقية تتجلى من خلالها قواعد التوثيق واصوله لديه ، وقد امكن لنا تحديدها واستخلاصها من خلال تنخلنا لمجمل ما ورد في هذا الكتابُ من نصوص واخبار ، وتتبعنا لها عبر اجزائه العديدة ، فوقفنا على خصائص التحقيق ، وما يتصل به من أسباب نحل الشعر ودواعي اختلاط الاشعار لديه ، وما اضافه الى جهود ابن سلام وغيره من النقاد في ذلك كله من أسباب واضافات .

تحديد المصطلح النقدي :

ويطلق ابو الفرج على هذا النوع من النقد اسم : التحصيل (٢٨) ، ويسمي الرواية الموثوق به : المحصل ، ويعد ذلك شرطا اساسياً من شروط الرواية والرواة فيقول : « وقد روى بعض من لم تصح روايته

(٢٨) وفي لسان العرب : حصلت الامر اي حققته .

ان . . . وما وجدنا ذلك في رواية محصل »(٣٩) . وكان جل اعتماده على روايات هؤلاء المحصلين ، بينما افرغ جهده لتوثيق ما ورد عن غيرهم من نصوص و اخبار من امثال ابن حرداذبة الذي كان في نظره : « ممن لا يحصل قوله ، ولا يعتمد عليه » (٤٠) .

والتحصيل لديه يعني الرواية مع الدراية ،وقد اوضح ذلك بقوله عن احد الرواة : « وليس قوله مما يحصل لانه لا يعتمد فيه على رواية ولا دراية » (٤١) .

وربما اطلق على هذا النقد اسم التحقيق ، فنراه يقول عن ابن المكي : « وقد صحح كثيرا مما افسده ابوه [في كتابه] ، وازال ما عرف من تخليطه ، وحقق ما نسب من الاغاني الى صاحبه » (٤٢) .

اسباب نحل الشعر :

وقد عرض اثناء نقده التوثيقي الى اسباب نحل الشعر ، مقتفيا في ذلك خطوات ابن سلام ومتابعا طريقه ، ومضيفا الى ما ذكره منها اسبابا اخرى لم يكن قد تنبه عليها احد قبله .

ومن اهم هذه الاسباب لديه الرواة الذين لا زالوا يصنعون الاشعار ، ويختلقون الاخبار تكسبا او تباهيا وادعاء . وقد تطورت اساليبهم في ذلك بتطور الحياة والمجتمع ، فلم يعودوا يكتفون بصنع ابيات او وضع خبر ، ولكنهم اخذوا يستغلون حاجة الناس الى ما يملأ اوقات فراغهم وليالي

(٣٩) الاغاني ٢٣٥/٧ .
(٤٠) الاغاني ٢٣٣/١١ .
(٤١) الاغاني ١٧٣/٦ .
(٤٢) الاغاني ١٧٥/٦ .

انسهم واسمارهم ، فراحوا يزودونهم بقصص موضوعة ، واحاديث مصنوعة ، واشعار منحولة ، ويؤلفون لهم الكتب في ذلك (٤٣) .

وقد تنبه ابو الفرج على هذا التطور الخطير فتراه يقول في صدر اخبار علي بن اديم ومحبوبته : « وله حديث طويل معها في كتاب مفرد مشهور صنعه أهل الكوفة لهما ... وليس مما يصلح الإطالة به » (٤٤) . واكد ان حديث المجنون وشعره من وضع فتى اموي يحب ابنة عم له ، ولم يشأ التصريح باسمها ، وبشعره فيها ، واخباره معها ، فنحل ذلك المجنون ، ولذا فقد تبرأ ابو الفرج من العهدة في روايتها (٤٥) .

ولم تزل العصبية القبلية تدفع الرواة الى نحل الشعر والاخبار كما اوضح ابن سلام ، واكد ذلك ابو الفرج في مواضع كثيرة من كتابه ، فذكر ان الشاعر ابن مفرغ هو الذي صنع شعر تبع وقصته (٤٦) ، ورد ما رواه دارم حفيد السموال بن عاديا من الشعر الذي نسبه الى امرىء القيس في مديح جده (٤٧) .

وقد تطورت هذه العصبية فلم تعد محصورة في نطاق قبلي فحسب ، بل تعدت ذلك الى التعصب للمذهب والعقيدة ، وكان ابو الفرج قد تنبه على هذا التطور فقال عن بعض الرواة الكوفيين : « وكان إمامياً يتحيف ويتكذب ، لقوله بالإمامة ، على من هو في غير مذهبه »(٤٨) .

(٤٣) وقد ذكر ابن النديم عددا كبيرا منها في الفهرست ٤٣٩ .

(٤٤) الاغاني ٢٦٦/١٥ .

(٤٥) الاغاني ٤/٢ .

(٤٦) الاغاني ٢٥٥/١٨ .

(٤٧) الاغاني ٩٧/٩ .

(٤٨) مقاتل الطالبيين ٥١٨ .

واشار الى ما استجد للنحل من دواع واسباب لم تكن معروفة من قبل ، إذ صارت الطبقة المترفة في العصر العباسي تتخذ لها موالي من الشعراء ، يقولون الشعر على السنة سادتهم ، وينسبونه اليهم ، صنيع علية بنت المهدي ، إذ « كان ابو حفص الشطرنجي يقول لها الاشعار فيما تريده من الامور ، فتنتحل بعض ذلك وتترك بعضه ، ومما ينسب اليها من شعره ... » (٤٩) وقد اورد ابو الفرج بعض هذه الاشعار المنتحلة ، مصححا بذلك نسبتها ومنبها على هذا الباب الفريد من ابواب نحل الشعر واسبابه .

وكان التنافس بين الادباء والمؤلفين من جملة هذه الاسباب التي تفضي بهم الى نحل الاخبار او التزيد فيها ، وذلك ديدن جحظة البرمكي في بعض كتبه التي ذكرها ابو الفرج وقال : « ومذهبه ــ عفا الله عنا وعنه ــ في هذا الكتاب ان يثلب جميع من ذكره من أهل صناعته باقبح ما قدر عليه ، وليس يخلو من ان يكون كاذبا » (٥٠) .

وقد يقف الحمق والتحامل وراء بعض الاخبار الموضوعة ، وعلى الناقد التوثيقي ان يكون متيقظا لذلك كما أكد الاصبهاني في معرض حديثه عن ابراهيم بن المهدي ، وما ينسب اليه من اخبار فقال : « فعدلت عن ذكر تلك الاخبار لا لانها لم تقع إلي ، ولكنها أخبار يتبين فيها التحامل والحمق ... واعتمدت من أخبار ابراهيم على الصحيح وما جرى مجرى هـــذا الكتـــاب » (٥١) .

وألمح الى دور الصراع السياسي في نحل الشعر فقال عن الوليد بن يزيد : « وله أشعار كثيرة تدل على خبثه وكفره ، ومن الناس من ينفي ذلك عنه وينكره ويقول انه نحله وألصق به » (٥٢) .

---

(٤٩) الاغاني ٤٤/٢٢ .
(٥٠) الاغاني ٦٣/٦ ــ ٦٤ .
(٥١) الاغاني ١٤٩/١٠ .
(٥٢) الاغاني ٢/٧ .

واخيرا فقد تنبه على سبب آخر من اسباب نحل الشعر وهو إغارة الشعراء على بعضهم ، واوضح ذلك من خلال امثلة كثيرة ، كقوله في بيت يروى مع قصيدة لكثير : «وقد انتحله وهو للأفوه الأودي »(٥٣) . ومن ذلك الابيات التي سمعها العتاهي في السجن من احد نزلائه فانتحلها ونسبها الى نفسه(٥٤) ، وقصيدة مروان بن ابي حفصة التي سمعها من باهلي فقير من اهل البادية فاشتراها منه ، وجعلها في معن بن زائدة فملأ يديه(٥٥) .

دواعي اختلاط الاشعار وتداخلها :

وكما كانت للانتحال والوضع اسباب كثيرة ومتجددة اتى ابو الفرج على توضيحها والكشف عنها ، وكانت نصب عينيه في نقده التوثيقي ، كذلك كانت هنالك اسباب اخرى ادت الى اختلاط الاشعار وتداخلها ، ونسبتها الى غير قائليها ، او غير من قيلت فيهم ، دون ان يكون ذلك على سبيل النحل ، وانما كانت له اسباب اخرى قام بالكشف عن كثير منها .

وكان الغناء ، في نظره ، من أهم هذه الاسباب ، اذ كان بعض المغنين يعمد الى ابيات من الشعر يستحسنها ، فيضيف اليها ابياتا اخرى تتفق معها في الوزن والقافية ، للشاعر او لغيره ، فيصنع منها جميعا لحنا واحدا يذيع وينتشر على صورته المختلطة منسوبا الى شاعر بعينه من بين شعرائه ، ولا يتأتى تحصيله بعد ذلك الا لمن كان على صلة وثيقة بأساليب المغنين في ذلك ، وقد كانت لأبي الفرج صلة وثيقة بالغناء والمغنين ، مما

---

(٥٣) الاغاني ١٦٨/٢ .
(٥٤) الاغاني ٩٢/٤ — ٩٣ .
(٥٥) الاغاني ٨٣/١٠ .

اهله للكشف عن هذا الجانب التوثيقي الهام ، فقام بتصحيح نسبة عدد غير قليل من اشعار الشعراء المختلطة على اساسه ومن ذلك قوله : « وقد جعل المغنون معه هذا البيت ، ولم اجده في قصيدته »(٥٦) .

وقد يتصرف المغني بالشعر على نحو آخر ، فيبدل لفظا بآخر ، او عبارة بغيرها ، او اسما باسم ، فتذيع هذه الاشعار على تلك الصورة المحرفة ، ومن ذلك ابيات ابن هرمة التي خلطت بأبيات لابن نفيلة وقد اختلف رويهما ، « فغير ذلك كله الى ما اوجب الرفع »(٥٧) كما ذكر ابو الفرج أثناء توثيقه لها .

وكثيرا ما يقع بعض الرواة في شرك المغنين ، فينسب الشعر الى غير قائله بسبب من ذلك ، كما حدث لبعضهم حين سمع لحن حكم المغني في ابيات تذكر فيها زينب فظن انها من شعر ابن ابي العباس ، لذكره زينب في اكثر شعره ، واختصاص حكم بتلحينه ، فقال ابو الفرج في تصحيح ذلك : « وهذا ــ فيما أرى ــ غلط من رواته ، فانهم لما سمعوا ذكر زينب ، ولحن حكم ، نسبوه الى محمد بن ابي العباس ، وقد ذكر هذا الشعر بعينه اسحق في كتابه ، ونسبه الى ابن رهيمة ، وهو من زيانب يونس المشهورة ، وفيه يقول ... »(٥٨) .

وقد يكون لشهرة الشاعر وغلبته على اقرانه اثر في نسبة بعض اشعارهم اليه ، وفي ذلك مجال واسع لتقليب النظر لدى الناقد التوثيقي ، كما نجد لدى أبي الفرج في قوله : « وهذه الابيات يقولها ابن سيحان ، والناس يروونها لعمر بن ابي ربيعة لغلبته على اهل الحجاز »(٥٩) .

---

(٥٦) الاغاني ٢٧٧/١١ .
(٥٧) الاغاني ١١٥/٦ .
(٥٨) الاغاني ٣٧١/١٤ .
(٥٩) الاغاني ٢٥٥/٢ .

ولن نستطيع ان نمضي بعيدا مع هذه الدوافع والاسباب التي اتى ابو الفرج على ايضاحها والكشف عنها ، مضيفا بذلك الى ما ذكره ابن سلام وغيره اسبابا عديدة وجديدة ، وتبقى هنالك اسباب اخرى ستتضح معنا اثناء دراستنا لمنهجه في النقد التوثيقي ، وتحليلنا لاصوله وقواعده واركانـه .

منهج ابي الفرج النقد التوثيقي :

وتتجلى اصول هذا المنهج وقواعده لديه من خلال ممارسته العمل النقدي بصورة تطبيقية ، وجـد نفسه فيها امام عدد كبير جـدا من النصوص والاخبار المختلفة التي لا بد للناقد الموضوعي من التأكد من صحتها وصدقها وسلامتها ودقتها ، قبل الاعتماد عليها . وتلك مهمة جليلة وعسيرة طالما دعا الدارسون في عصرنا الى ضرورة التزام الناقد بها وتحقيقها(٦٠) .

وتختلف مرويات ابي الفرج في الاغاني اختلافا بينا ، اذ كان منها ما يرد من عدة طرق ، دون ان يكون فيها مطعن ما يخل بصدقها وسلامتها، فتكون هذه المرويات موضع ثقته على الدوام .

ومنها المنحول الذي يذكره ويجزم بوضعه كقوله : « وهذا الخبر عندي مصنوع »(٦١) أو قوله : « وهذه القصيدة مصنوعة »(٦٢) ، وله على ذلك ادلة مختلفة وبراهين .

(٦٠) انظر في ذلك منهج البحث في الادب للدكتور لانسون ، ذيل النقد المنهجي لمندور ص ٤١١ وما بعدها .

(٦١) الاغاني ٣٥/١ ٢.

(٦٢) الاغاني ١٥٠/١٤ .

كما ان منها ما هو مضعف يأتي على ذكره ، ثم يذكر ما هو اقوى منه واصح كقوله : « والذي ذكره ابو احمد يحيى بن علي اصح عندي ، ويدل على ذلك .... »(٦٣) ، ثم يأتي بالحجج التوثيقية التي تؤكد صحة ما ذهب اليه .

ومنها ما يكون مختلطا او متداخلا، فيأتي على تصحيح نسبته وتوثيقه كقوله : « الشعر لعقيل بن علفة البيت الاول منه ، والثاني لشبيب بن البرصاء »(٦٤) .

ولم تكن هذه الاحكام لترد مجردة من التعليل لديه ، وانما كانت تستمد قوتها من خلال منهج واضح ومحدد، اعتمد فيه على مجموعة من الاسس والقواعد والمقاييس التي سنحاول رصدها والكشف عنها ، مما مكنه من تحقيق غاياته التوثيقية واهدافه .

قواعد المنهج :

ويرتكز هذا المنهج على قاعدتين رئيسيتين هما : النقد الخارجي ، والنقد الداخلي ، ولكل منهما شعب وفروع مختلفة ومتعددة .

أ ـ النقد الخارجي :

ويقصد به جميع ما يحيط بالخبر او النص من ظروف خارجية تتصل بسنده ورواته ، او مصادره ومظانه ، او تاريخه وظروفه ، أو غير ذلك مما يساعد في توثيقه من الوان العلم ، وضروب المعرفة .

والسند أصل لازم من أصول الرواية والتصنيف عند أبي الفرج ، وقد حقق من خلال التزامه به غايات توثيقية هامة ، تتجلى في نقده

(٦٣) الاغاني ٩/١ .
(٦٤) الاغاني ١٣٤/١٢ .

ارجاله ، وتحريه الدقة في صحة شروطه واركانه ، مستفيدا في ذلك من خبرته الطويلة في مجال رواية الحديث النبوي الشريف ، مع ما يمكن ان يكون بين الرواية الادبية ورواية الحديث من تباين واختلاف في نواح عديدة(٦٥) .

وقد وجدناه يبدي حرصه الشديد على استيفاء السند لادق شروطه في بعض الاحيان كقوله : « اخبرني الحسن بن علي قال : حدثنا القاسم بن مهرويه عن علي بن الصباح ــ واظنه مرسلا وان بينه وبينه [بينهما] ابن سعيد او غيره ، لانه لم يسمع من علي بن الصباح ــ قال . . . »(٦٦) او قوله : « وقد سمعت هذا الخبر من جهات عدة ، الا انه لم يحضرني وقت كتبت هذا الخبر غيره ، وهو وان لم يكن من اقواها ــ على مذهب اهل الحديث ــ اسنادا ، فهو من اتمها ، اخبرني . . . »(٦٧) . او قوله : « فمما روي من امرهم ما اخبرني به احمد بن عبد العزيز الجوهري ــ وهذا الخبر اصح ما روي في ذلك اسنادا ــ قال . . . »(٦٨) .

ويرتبط هذا الحرص الشديد على السند لديه بطبيعة مصادره الثقافية ، اذ كان معظمها على سبيل الرواية الشفوية ، كما يرتبط بنقده التوثيقي للرواة ، والتأكد من صحة المرويات بروابط وثيقة .

والرواة عند ابي الفرج على مراتب ودرجات مختلفة ، فمنهم الوضاع الكاذب الذي لم يكن ليثق بروايته قبل توثيقها وتدقيق النظر فيها ، فان لم يجد فيها مطعنا راح يبحث عما يؤكد صحتها بإيرادها من طريق آخر

(٦٥) راجع في ذلك منهج البحث الادبي الفصل الخامس .
(٦٦) الاغاني ١٠٨/١٩ .
(٦٧) الاغاني ٢٤٦/١٥ .
(٦٨) الاغاني ٢٧٢/٤ .

ادعى للثقة ، والا ردها وحكم بوضعها ؛ واورد أدلته على ذلك وبراهينه ، كقوله عن ابن الكلبي (٢٦٦ هـ)واخباره : « وهذه الاخبار التي ذكرتها عن ابن الكلبي موضوعة كلها ، والتوليد بيّن فيها وفي اشعارها ، وما رأيت شيئا منها في ديوان دريد على سائر الروايات ، واعجب من ذلك الخبر الاخير . . . وهذا من أكاذيب ابن الكلبي »(٦٩) . وقد كانت رواياته موضع نقده الدائم وتوثيقه لقلة ثقته بصدقه وصحة اخباره .

ومن طبقة ابن الكلبي لديه جحظة البرمكي (٣٢٤ هـ) وكان أحد شيوخه ابان بعض مراحل طلبه وتحمله ، وقد رماه بالكذب ، وطعن في كثير من مروياته كقوله : « ولا ادري عمّن من الكوفيين حدثه بهذا الحديث ، وليس يخلو من أن يكون كاذبا ، او نحل هو هذه الحكاية ووضعها هنا ؛ لأن . . . »(٧٠) .

ومن الرواة من يحمل الخبر ويؤديه دون تحصيله كابن خرداذبة الذي وصفه بقوله : « وكان قليل التصحيح لما يرويه ويضمنه كتبه »(٧١) ولم يكن يعتمد على مروياته فيقول : « وذكر ابن خرداذبة ــ وهو ممن لا يحصل قوله ولا يعتمد عليه ــ ان . . . والقول الاول اصح »(٧٢) . وربما سخر منه كقوله : « يخبط خبط العشواء ، ويجمع جمع حاطب الليل »(٧٣) . ومن هؤلاء الحاطبين لديه حبش الصيني . « وهو رجل لا يحصل ما يقوله ويرويه »(٧٤) .

(٦٩) الاغاني ٢٠/١٠ ، وانظر ٣٤/١٢ .
(٧٠) الاغاني ٥٤/٩ .
(٧١) الاغاني ٢٦/١ .
(٧٢) الاغاني ٢٣٣/١١ وانظر ١٧٣/٦ .
(٧٣) الاغاني ٢٥٠/٩ .
(٧٤) الاغاني ١٣٣/٣ وانظر ١٧٠/١٠ ثم ١٩٧ .

وهنالك فئة اخرى من اصحاب المذاهب والاهواء او العصبية والتشعب من الرواة من امثال ابي عبيدة وابن مزروع وابن الهيثم وغيرهم ممن كشف عن هذا الجانب الخطير في شخصياتهم ، ورصد اثره في مروياتهم فقال انها : « ليست من الاقوال المعوّل عليها »(٧٥) .

كما ان هنالك فئة اخرى من اهل الصدق والثقة ممن يعوّل على اخبارهم ومروياتهم ويشيد بهم من امثال ابن سلام والجاحظ واسحق الموصلي ويحيى بن علي واليزيدي وغيرهم ، دون ان يعني ذلك انه كان يقبل كل ما يرد عنهم على علاته وقبل توثيقه وتصحيحه كقوله : « هكذا ذكر ابن سلام في خبره ... ولعل ابن سلام وهم »(٧٦) .

وليس لنقده الرواة حد يقف عنده ، اذ وجدناه يدفع بعض مرويات خاصة شيوخه الثقات ما دام فيها ما يدعو الى ذلك كقوله : « ومن ابي احمد ــ رحمه الله ــ سمعنا ذلك اجمع ، ولكنه حكى عن اسحق في الاصوات المختارة ما قاله اسحق ، ولعله لم يتفقد ذلك »(٧٧) . مؤكدا بذلك دور التفقد والتحصيل في الرواية والاداء ، وذلك ما يميزه الناقد التوثيقي من الراوية في نظره ، ولذلك نراه يقول في تقييمه لما تحمله عن شيخه المذكور من أخبار : « وينبغي الا اجري الامر على التقليد دون القول الصحيح فيما ذكره وحكاه »(٧٨) .

ومن خلال ذلك كله يتبين لنا ان حرصه على السند في مروياته انما يمثل حرصه على توثيقها ، ويشكل ركنا اساسيا من اركان منهجه فيه ،

---

(٧٥) الاغاني ٧٧/٢٠ .

(٧٦) الاغاني ١٣٧/١٢ وانظر ٦٦/١ و ٢٤٣/١١ و ٩/٢١ .

(٧٧) الاغاني ١٠٢/٦ .

(٧٨) الاغاني ٣٧٤/٨ .

وعلى ذلك فان التزامه به ليس مجرد شكليات وتقاليد لا طائل تحتها كما زعم بعض الدارسين(٧٩) .

وبعد نقد السند ورجاله ينتقل الى نقد المرويات ليؤكد صحتهـا وصدقها ، او يحكم بنحلها ووضعها ، او يبين مواطن الخطأ والخلل فيها ، وله في ذلك أساليب مختلفة .

واهم هذه الاساليب لديه ايراد الخبر او النص من عدة طرق تؤكد صحـة روايته كقـوله : « اخبرني بخبره الجوهـري والمهلبي قالا : حدثنا ... ، وذكره حماد بن اسحق عن ابيـه عن ايوب بن عباية ، ونسخته ايضا من رواية محمد حبيب قالوا جميعا ... »(٨٠) ، وهـذا النوع المتواتر من المرويات هو الصحيح في نظره التوثيقي لاختلاف طرقه ، مع اتفاقها على مضمونه ، وعدم وجود مطعن يخل بسلامته .

اما الرواية المفردة اليتيمة فهي ضعيفة في نظره مما يدعوه الى دفعها والاخذ بما هو اصح منها كقوله : « ذكر الزبير بن بكار أن الشعر لعدي بن نوفل ، وقيل انه للنعمان بن بشير وهو أصح ، وقد اخرجت اخبـار النعمان فيه مفردة في موضع آخر ، وذكرت القصيدة بأسرها ، ورواها ابن الاعرابي وابو عمرو الشيباني للنعمان ، ولم يذكر انها لعدي غـير الزبـير »(٨١) .

وقد يكون بين بعض الروايات شيء من الاختلاف في مضمونها مع صحة السـند والرواية . فيعمد اذ ذاك الى ذكر الروايتين معا ، ويوالي

(٧٩) انظر النثر الفني لزكي مبارك ٢٩٩/١ وصاحب الاغاني لخلف الله ٢٠٠ .
(٨٠) الاغاني ١٠٥/١ .
(٨١) الاغاني ٧٢/١٥ .

بينهما في ذلك(٨٢) ، وان كان في بعض هذه الروايات وجه من وجوه الخطأ او الوهم ، فانه يأتي على تصحيحه ثم يوثق احدى هذه الروايات المختلفة. ومن ذلك قصة الاعشى مع المحلق التي وقعت اليه بثلاث روايات مختلفات اوردها جميعا ثم قال : « والرواية الاولى أصح »(٨٣) ، وقصة خصاء المخنثين في مكة التي اوردها اربع روايات مختلفة ، ثم اكد صحة الاخيرة منها بعد مناقشته لها(٨٤) ، وكذلك فعل فيما انتهى اليه من الروايات حول عمر النابغة الذبياني قبل ان يؤكد صحة ما رواه الاصمعي وابن قتيبة منها ، مستندا في ذلك على عدد من الادلة التوثيقية المختلفة(٨٥) .

وكثيرا ما يلجأ الى اسلوب المقابلة والمعارضة بين الروايات المختلفة قصد توثيقها كقوله : « اخبرني حبيب بن نصر المهلبي وعمي قالا ... ورأيت هذا الخبر بعد ذلك في بعض كتب ابن ابي سعد، فقابلت به ما رويناه فوجدته موافقا »(٨٦) .

وربما اورد عدة روايات متناقضة حول شاعر ما ، دون ان يبدي رأيه فيها ، اذا كانت هذه الروايات تتضمن آراء بعض الناس في شاعر ما، كتلك الروايات المختلفة التي ذكرها حول عفة عمر بن ابي ربيعة او فجوره(٨٧) ، وربما تضمنت هذه الروايات بعض الآراء النقدية المتباينة او المتناقضة كتلك الآراء التي تحفل بها اخبار جرير والفرزدق والاخطل وغيرهم ، وليس له أن يرد مثل هذه الاخبار بتناقضها ، ما دامت مستوفية لشروط الرواية الصحيحة .

(٨٢) الاغاني ٢٢١/٣ .
(٨٣) الاغاني ١١٨/٩ .
(٨٤) الاغاني ٢٧٦/٤ .
(٨٥) الاغاني ٥/٥ .
(٨٦) الاغاني ٢٤١/١٦ .
(٨٧) الاغاني ٧٣/١ - ٧٩ .

وقد لا يجد السبيل الى توثيق بعض الروايات المتناقضة التي تتصل بطرف من أطراف حياة الشاعر ، أو بحادثة تاريخية ما ، فيكتفي بروايتها على الصورة التي تحملها علينا مع ما فيها من تناقض فاضح وواضح ، كخبر غزوة خالد بن الوليد لكنانة وما يتصل به من شعر(٨٨) .

وربما تبرأ من العهدة في رواية بعض الاخبار كقوله في صدر اخبار المجنون : « وانا اذكر مما وقع الي من اخباره جملا مستحسنة ، متبرئا من العهدة فيها ، فان أكثر اشعاره المذكورة في اخباره ينسبها بعض الرواة الى غيره ، وينسبها من حكيت عنه اليه ، واذا قدمت هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومتتبع للعيوب »(٨٩) . ولسنا نجد في ذكره لهذه الاخبار .ضيرا بعد أن قدم لها بما ذكر ، وقام بعد ذلك بتصحيح كثير من اخباره واشعاره التي تنسب الى غيره . وليس يتعذر دارس معاصر أن يفعل اكثر من ذلك اثناء تصديه لدراسة هذا الشاعر وشعره .

على اننا ربما وقعنا على بعض المرويات في الاغاني مع ما فيها من شك وافتعال كخبر بناء جرهم للكعبة وماذكر معه من الشعر ، دون ان يكون لابي الفرج من تعليق عليها سوى قوله : « والله اعلم »(٩٠) مفصحا بذلك عن مجرد شكه في صحتها .

ومن هذه الاخبار مالايدخل في معقول او يعلق بقبول ، كبعض الاخبار الواردة ضمن اخبار امية بن ابي الصلت وقد ذكرها دون ان يعلق عليها بشيء (٩١) ، مما يمكن ان يشكل مطعنا في نقده التوثيقي ، على الرغم من قلة هذه المرويات وندرتها .

---

(٨٨) الاغاني ٢٨٠/٧ – ٢٩٢ .

(٨٩) الاغاني ٦/٢ .

وربما عجز عن معرفة نسبة بعض الاشعار الى اصحابها فيقول : « لم يقع الي قائل هذا الشعر » (٩٢) ، وقد يعدم العثور على بعض الاخبار ايضا فيقول :«ولم اعرف من خبر الشاعر غير ماذكرته في هذا الخبر»(٩٣) وكانت عدة ذلك كله في الاغاني على سعته اربعة عشر نصا(٩٤) ، وثلاثة اخبار فيما احصينا (٩٥) .

ومن اساليبه الاخرى في النقد الخارجي بعد نقد السند ورواته وتوثيق المرويات الرجوع الى دواوين الشعراء للتأكد من صحة نسبة الابيات اليهم ، والتوثق من سلامتها وكمالها كقوله : « الشعر لابي العتاهية على ماذكره الصولي ، وقد وجدت هذه القصيدة بعينها في بعض النسخ لسلم الخاسر » (٩٦) . او قوله : « الشعر لداود بن سلم . وقد وجدنا هذا الشعر في رواية علي بن يحيى عن اسحق منسوبا الى المرقش ، وطلبناه في اشعار المرقشين جميعا فلم نجده ، وكنا نظنه من شاذ الروايات ، حتى وقع الينا في شعر داود بن سلم ، وفي خبر انا ذاكره في اخبار داود . فما وقع من غلط فوجدناه ، او وقفنا على صحته اثبتناه وابطلنا ما فرط منا غيره ، ومالم يجر هذا المجرى فلا ينبغي لقارىء هذا الكتاب ان يلزمنا لوم خطأ لم نتعمده ولا اخترعناه ، وانما حكيناه عن رواته واجتهدنا في الاصابة » (٩٧) . ولم يكتف بالرجوع الى ديوان المرقش وحده

(٩٠) الاغاني ٢١/١٥ .
(٩١) الاغاني ١٢٤/٤ — ١٢٧ .
(٩٢) الاغاني ١١٥/١٤ .
(٩٣) الاغاني ٤٢٦/٥ .
(٩٤) الاغاني ٤٤/٣ و ١١٥ ، ٤٢٩/٥ ، ١٥٢/٦ و ١٧٠ و ١٧٢ ، ٢٦٧/٨ ، ٢٥٠/٩ ، ١١٥/١٤ و ٢١٥ ، ٢٨٨/١٩ .
(٩٥) الاغاني ٤٢٩/٥ ، ٦٠/٦ ، ٢٤٦/٨ .
(٩٦) الاغاني ١٥٧/٧ .
(٩٧) الاغاني ٩/٦ .

وانما مضى يبحث في ديوان كل شاعر سمي بالمرقش ، ثم جد في البحث في دواوين الشعراء حتى وقع على ذلك الشعر في ديوان داود ، ولم يقنع بذلك فحسب ، وانما يبحث في اخبار هذا الشاعر عما يمكن ان يؤكد صحة نسبة الشعر اليه منها ، فوقف على هذه الاخبار ورواها ، معبرا بذلك عن خلق علمي اصيل قلما نجده لدى ناقد اخر غيره .

ومما يشبه سعيه الحثيث هذا قوله في توثيق نص شعري اختلفت الروايات فيه « الشعر لابن المولى . وذكر يحيى بن علي عن اسحق ان الشعر للاعشى ، وذلك غلط . فقد التمسناه في شعر كل اعشى ذكر في شعراء العرب فلم نجده ، ولا رواه احد من الرواة لاحد منهم ،ووجدناه في شعر ابن المولى من قصيدة له طويلة جيدة ، وقد اثبتناها بعقب اخباره ليوقف على صحة ماذكرناه ، اذ كان الغلط اذا وقع من مثل هذه الجهة [جهة يحيى واسحق] احتيج الى ايضاح الحجة على ماخالفه والدلالة على الصواب فيه » (٩٨) . وكان هذان الشيخان من خاصة الشيوخ الذين يثق بمروياتهم واخبارهم ، دون ان يعني ذلك الاعتماد عليها قبل توثيقها وتصحيحها .

ولم تنج دواوين الشعراء من نقده التوثيقي ايضا ، اذ كانت ــ كسائر مصادره الثقافية ــ على درجات متفاوته من الدقة والصحة والضبط ، فاعتمد على رواية الثقات لها دون ما صنعه المحدثون منها ، فنراه يقول : « وما وجدنا هذا الشعر في شيء من دواوين عمر بن ابي ربيعة التي رواها المدنيون والمكيون ، وانما يوجد في الكتب المحدثة ، والاسنادات المنقطعة » (٩٩) .

---

(٩٨) الاغاني ٣/٢٨٥ .
(٩٩) الاغاني ٢١/٤٠٤ .

وتتعرض الكتابات والوثائق والخطوط الى الفحص الدقيق لديه للتاكد من صحة نسبتها الى اصحابها كقوله : « نسخت من كتاب اعطانيه ابو الفضل بن ثوابة بخط اسحق في قرطاس ، وانا اعرف خطه ، لانه لو كان خط كاتب لكان اجود من هذا الخط » (١٠٠) .

وابدى حرصه الشديد على ان تكون الكتب التي ينسخ منها بعض اخباره بخط اصحابها او خط احد الثقات كقوله : « نسخت لابي سعيد السكري بخطه » (١٠١) او قوله : « رايتها بخط الجاحظ » (١٠٢) او قوله: «نسخت اخباره من رواية ابي عمرو الشيباني بخط المرهبي الكوكبي »(١٠٣)

ومن اساليبه الاخرى في النقد الخارجي ان يستدل بتاريخ النص على صحته ، اذ كان لكل نص ظرف وتاريخ كقوله في معرض توثيقه لابيات من الشعر : « وهذه الابيات تروى لابن البواب ... على ان الذي رواها له غلط في روايته غلطا بينا ، لانها مشهورة من شعر حسين بن الضحاك ، وقد روي في اخباره انه دفعها الى ابن البواب فاوصلها الى ابن المامون ـ وكان صديقا له ـ ولعل الغلط وقع من هذه الجهة » (١٠٤) .

كما قد يستدل بالنص على صحة الخبر كقوله : « والقول الاول اصح ، وشعر ابي زبيد يدل على ذلك ... »(١٠٥) او قوله : « والشعر يدل على صحة هذا القول ، والقول الاول غلط » (١٠٦) .

(١٠٠) الاغاني ١٤١/١٠ .
(١٠١) الاغاني ٢٧٩/٥ .
(١٠٢) ٢٤٦/١٦ .
(١٠٣) الاغاني ٢٠٩/١٣ .
(١٠٤) الاغاني ١٤٩/٧ وانظر ٢٠٧/٤ .
(١٠٥) الاغاني ٢٠٥/٢٠ .
(١٠٦) الاغاني ٣٢٠/١٣ وانظر ٣٦٨/١٧ .

وكثيرا مايتجه الى التاريخ العام في توثيق بعض الروايات بالنظر الى توافقها مع وقائعه كقوله فيما يروى من لقاء قيس بن الخطيم للنبي بعد هجرته : « واحسب هذا غلطا من مصعب ، وان صاحب هذه القصة قيس بن شماس ، واما قيس بن الخطيم فقتل قبل الهجرة » (١٠٧) . ومن ذلك قوله : « وهذه الحكاية عندي في امر مرداس ابن عامر خطأ ، لان وقعة ذي قار كانت بعد هجرة النبي ، وكانت بين بدر واحد » (١٠٨).

وقد يهتدي ببعض مايتصل بالجغرافيا من حقائق في توثيقه كقوله : في دفع خبر ذكر فيه ان احدهم كان يمشي بالمدينة في زقاق ابن واقف وبيده ثلاث سمكات : « واحسب ان هذا الخبر مصنوع ، لانه ليس بالمدينة زقاق يعرف بزقاق ابن واقف ولابها سمك » (١٠٩) .

وربما استعان بعلم الفلك المعروف في عصره كقوله في توثيق زمن مقتل الحسين : « واما ماتقوله العامة انه قتل يوم الاثنين فباطل .. وكان اول المحرم الذي قتل فيه يوم الاربعاء . اخرجنا ذلك بالحساب الهندي على سائر الزيجات » (١١٠) .

وكانت علاقات الشاعر من اهم القرائن التوثيقية لديه كقوله في تصحيح رواية جحظة البرمكي التي ذكر فيها شعرا لمسلم في هجاء معن بن زائدة : « هكذا ذكر جحظة في هذا الخبر ،والشعر في يزيد بن مزيد... ولم يلق مسلم معن بن زائدة ، ولا له فيه مدح ولا هجاء »(١١١) .

---

(١٠٧) الاغاني ١١٠/٢ وانظر ٣١/٦ و ١١٧/٢٢

(١٠٨) الاغاني ٦٥/٢٤ وانظر ٢٣٤/١٢ و ٢٨٧/٢٤ .

(١٠٩) الاغاني ٢٦٨/٢١ .

(١١٠) مقاتل الطالبيين ٨ .

(١١١) الاغاني ٥٤/١٩ وانظر ٨٤/٤ .

وقد تتعدد الروايات وتختلف ولايكون فيها مطعن او جرح ظاهر ، فيعمد الى الاخذ بأقوال الثقات من الرواة كقوله : « وهذا الشعر رواه ابو عبيدة لدريد ، وغيره يرويه لعمرو بن معدي كرب ، وقول ابي عبيدة اصح » (١١٢) .

وربما اكتفى بعرض الخبر على العقل والمنطق اثناء توثيقه له كقوله عن بعض مارواه ابن الكلبي من اخبار تتضمن شعرا على لسان الافاعي : « وهو خبر مصنوع يتبين التوليد فيه »(١١٣) .

وهكذا تتنوع اساليب ابي الفرج في نقده الخارجي للمرويات اثناء توثيقه لها ، مستعينا على ذلك بمختلف المعارف والثقافات المعروفة في عصره ، دون ان يغفل النقد الداخلي او الباطني الذي يشكل الركيزة الثانية لمنهجه التوثيقي .

ب ــ النقد الداخلي :

ويعتمد فيه على فحص المادة الادبية شكلها ومضمونها ، مما يمكنه من استنباط جملة من الحقائق الهامة التي تساعده في توثيقها وتحقيقها .

ففي مجال دراسته لشكل المادة الادبية وجدناه يدقق النظر في مذاهب الشعراء الفنية واساليبهم ، ليستخلص منها بعض مايهتدي به في توثيقها ، معتمدا في ذلك على معرفته الواسعة بمذاهب الشعر العربي واساليبه ، وصادرا عن ذوق اصيل غذته الخبرة الطويلة ، وصقلته الدربة والممارسة ، مما اهله لتصحيح عدد كبير من النصوص الشعرية ، ومايتصل بها من احاديث واخبار كقوله : « وهذا الخبر

(١١٢) الاغاني ٢٦/١٠ وانظر ١٢٨/٨ .
(١١٣) الاغاني ٨٥/٢٢ وانظر ٢٢٦/٥ .

موضوع لاشك فيه ، لان شعره المنسوب الى الاحوص شعر ساقط محدث ، والقصة ايضا باطلة » (١١٤) .

وقد ترقى به دقة البحث والتحري مرتبة عالية جدا ، كقوله اثناء توثيقه لابيات من الشعر نسبها بعض الرواة الى طرفة : « وما اظن ابا الزعراء [راوي الشعر] صدق فيما حكاه : لان العلماء من رواة الشعر يرونها ليزيد بن الحكم ، وهذا [ابو الزعراء] اعرابي لايحصل مايقوله ، ولوكان هذا الشعر مشكوكا فيه انه ليزيد ، وليس كذلك ، لكان معلوما انه ليس لطرفة : ولاموجود في شعره على سائر الروايات ، ولاهومشبها لمذهب طرفة ونمطه ، وهو بيزيد اشبه ، وله في معناه عدة قصائديعاتب فيها اخاه منها ... فاما تمام القصيدة التي نسبت الى طرفة ، فانا اذكر مختارها ليعلم ان مرذول كلام طرفة فوقه ... وهذا شعر اذا تامله من لديه العلم ادنى سهم عرف انه لايدخل في مذهب طرفة ولايقاربه»(١١٥).

فنحن نقف في هذا النص التوثيقي الهام على جملة من الحقائق التي تتصل بالنقد الخارجي : اذ بدا فيه بنقد السند من حيث الرواية ، ورجع الى ديوان الشاعر برواياته المختلفة عسى ان يجد فيها ما يؤيد صحة نسبة الشعر الى طرفة ، او يؤكد انه ليس من شعره ، وعاد الى روايات الثقات من العلماء بالشعر فوجدهم ينسبون القصيدة الى شاعر آخر ، ثم انتقل الى النقد الداخلي : فنظر في القصيدة ووجد ان مذهبها واسلوبها لا يشبه مذهب طرفة واسلوبه ، وهي اشبه بمذهب يزيد واسلوبه واغراض شعره ومعانيه ، وقد اكد ذلك من خلال عرضه لعدة نماذج من شعره ومعانيه ، الذي يجري هذا المجرى ، واخيرا فقد وجدناه يعول على

(١١٤) الاغاني ١٣٢/٩ وانظر ٩٧ ثم ٢٠/٢١ .
(١١٥) الاغاني ٢٨٦/١٢ وانظر ٢٣٦/٧ .

ذوقه النقدي وخبرته الذاتية في اصدار الحكم التوثيقي المطل على الصورة التي مرت معنـا .

ولم يقتصر في هذا الباب على توثيق الشعر على اساس النظر في مذاهبه وأساليبه ، بل ربما تعدى ذلك الى النثر ايضا كقوله في توثيق نسبة بعض الاقوال البليغة التي وردت على لسان بعض الادباء حين سمع بخبر ثابت قطنة « وقد ولي عملا من اعمال خراسان ، فلما صعد المنبر يوم جمعة ، رام الكلام فتعذر عليه فقال : سيجعل الله بعد عسر يسرا ، وبعد عي بيانا، وانتم الى أمير فعال احوج منكم الى امير قوال ، وانشد :

والا اكن فيكم خطيبا فانني　　بسيفي اذا جد الوغى لخطيب

فبلغت كلماته خالد بن صفوان ، ويقال الاحنف بن قيس ، فقال : والله ماعلا المنبر اخطب منه في كلماته هذه ، ولو ان كلامـا استخفني فاخرجني من بلادي الى قائله استحسانا له ، لاخرجتني هذه الكلمات الى قائلها » . فعلق ابو الفرج على ذلك بقوله : « وهذا الكلام بخالد بن صفوان أشبه منه بالاحنف »(١١٦) .

وكثيرا ما يجد في أوزان الشعر وقوافيه ما يستدل به على صحتـه وتوثيقه كقوله : وهذه القصيدة تخلط بقصيدة المجنون التي على وزنها وقافيتها لتشابههما فقلما تتميزان(١١٧) او قوله بعد ان ذكر ابياتا لابن ذريح وضمنها هذه الابيات :

اقضي نهاري بالحديث وبالمنى　　ويجمعني والليل بالهم جامع
نهاري نهار الناس حتى اذا دجا　　لي الليل هزتني اليك المضاجع
لقد رسخت في القلب منك مودة　　كما رسخت في الراحتين الاصابع

---

(١١٦) الاغاني ٢٦٣/١٤ .
(١١٧) الاغاني ٢٠٨/٩ .

« وهذه الابيات الثلاثة تروى لابن الدمينة ، وهو الصحيح . وانما ادخلها الرواة في هذه الابيات لتشابهها »(١١٨) .

وقد يجد في حركة الشعر الاعرابية ما يهتدي به في تصحيحه كقوله :
« وهذا وهم من النشر ، لان تلك الابيات مرفوعة القافية ، وهذه مخفوضة ، فاتيت بكل واحدة منفردة ، ولم اخلطهما لذلك »(١١٩) .

واذا كان لشكل المادة الادبية مثل هذه الاهمية في توثيقها وتصحيحها فقد كان له في مضمونها اهمية موازية ايضا ، فافاد من معاني الشعر ومقاصده فوائد جلى في ذلك كقوله بعد ان روى عن ابن الاعرابي ابياتا للعجير منهـا :

تصدين حتى يذهب اليأس بالمنى ... وحتى تكاد النفس منك تطيب

« وهذا البيت يروى لابن الدمينة ، وهو بشعره أشبه ، ولا يشاكل هذا المعنى [معنى القصيدة المروية] ولا هو من طريقه ، فقد تشكى في سائر الشعر من قومها دونها ، وهذا بيت يصف فيه الصد منها »(١٢٠) .

وكثيرا ما يلتفت اثناء النظر في مضمون النص او الخبر الى الاسماء الواردة فيه ، لما لذلك من أثر في اختلاط الاشعار كقوله : « ومن الناس من يروي هذه الابيات لعبد الرحمن في سلامة ، وليس ذلك له ، هي للوليد صحيح ، وهو كثيرا مـا يذكر سلمى في شعره ، ومـن ذلـك قوله . . . »(١٢١) .

---

(١١٨) الاغاني ٢١٧/٩ .
(١١٩) الاغاني ٥٦/١٢ .
(١٢٠) الاغاني ٧٢/١٢ وانظر ١٢٧/١٢ و ١٤٥/٢١ .
(١٢١) الاغاني ٨٤/٧ .

وليست اسماء الامكنة او القبائل باقل فائدة في مجال نقد المرويات وتوثيقها لديه كقوله في تصحيح نسبة ابيات لعمر بن ابي ربيعة زعم بعض الرواة انه قالها في سعدى بنت عبد الرحمن بن عوف ، وهي فيما يرى ابو الفرج ــ في ليلى بنت عوف : وقد علل ذلك على اساس اسماء الامكنة الواردة فيها ، وعلاقة قبيلة كل من الفتاتين بها فقال : « لان حلولهــا [ليلى] بالجناب من ارض فزارة اشبه بهامنه بسعدى . ورواية الزبير ــ فيما ارى ــ وهم »(١٢٢) .

وقد يطول بنا الحديث حول نقد ابي الفرج التوثيقي ويتشعب ، لكثرة فروعه ، وغزارة شواهده ، وحسبنا ما اتينا على ذكره منها ، وقد اوضحنا مــن خلاله مفهومه لمعنى التوثيق والتحصيل ، وعرضنا لاسباب نحل الشعر ، ودواعي اختلاط الاشعار في نظره ، واتينا بعد ذلك على تحليل اركان منهجه في النقد التوثيقي ، فارجعناه الى اصلــين رئيسيين هما : النقد الخارجي ، والنقد الداخلي ، وما يتفرع منهما من شعب كثيرة ومقاييس متنوعة ، استطاع من خلال الاعتماد عليها ان يقوم بحركة تطبيقية واسعة في توثيق مروياته نصوصها واخبارها ، في الاغاني.

وبامكاننا تصنيف هذه المرويات في اربع مجموعات : تشمل الاولى منها تلك المرويات التي لم يقف عندها مصححا مما يوهم انها غير موثقة لديه ، بيد ان واقع الامر مختلف عن ذلك تماما ، اذ كانت هذه المرويات قد وردت من عدة طرق مختلفة ، منها ماهو على سبيل الرواية الشفوية ، ومنها ماهو عن طريق الوجادة او النسخ من الكتب الصحيحة التي تؤكد صدق الرواية الشفوية، سواء اجمع بين هذه الطرق كلها من صدر الرواية: اخبرني ، واخبرني ، ونسخت ، قالوا جميعا ، ام اتى على ذكر كل رواية منها بصورة مستقلة على موالاة بينها ، دون ان يكون هذا التكرار مقصوداً

(١٢٢) الاغاني ١٥٨/١٧ .

لذاته ، وانما يعبر عن اسلوب من اساليب توثيق المرويات لديه ، فليس ادل على صحة الخبر المروي من تعدد طرقه ومصادره .

وتشمل المجموعة الثانية سائر المرويات التي قام بتصحيحها وتوثيقها بصورة مباشرة في حدود منهجه النقدي في التحقيق والتوثيق ، وقد مرت معنا امثلة غزيرة لذلك .

اما المجموعة الثالثة فتضم بعض المرويات التي لم يعمد الى تصحيحها، او لم يقطع فيها برأي جازم ومحدد ، ومعظمها من الاخبار التاريخية التي لم تسعفه مصادره الكثيرة في توثيقها وابداء رأي واضح فيها ، فاضطر الى ادائها على الصورة التي تحملها عليها .

وتشمل المجموعة الرابعة عددا من النصوص التي صرح بعجزه عن معرفة اصحابها ، وبعض الاخبار التي لم يحط بها علما او لم يقع اليه منها الا القليل ، وعدة ذلك كله في الاغاني على ملاحظتنا — اربعة عشر نصا وثلاثة اخبار فيما احصينا .

وعلى ذلك نستطيع القول ان معظم مرويات الاغاني قد خضعت لنقد ابي الفرج التوثيقي ، دون ان يعني ذلك صحة هذه المرويات على الدوام، اذ ليس لنا ان نفترض ذلك او نتوقعه لدى اي ناقد آخر ؛ وحسبه الاعتماد على منهج واضح ومحدد ، ولا تثريب عليه ان اخطأ او قصر مادام الضبط والتحري قصده ، والصواب والتحقيق غايته .

ولم يكن ابو الفرج غافلا عن هذه الحقيقة اذ وجدناه يؤكدها ، ويترك باب التوثيق مفتوحا على مصراعيه فيقول : « وما وقع من غلط فوجدناه او وقفنا على صحته اثبتناه ، وابطلنا ما فرط منا غيره ، ومالم يجر هذا فلا ينبغي لقارىء هذا الكتاب ان يلزمنا لوم خطأ لم نتعمده ولا اخترعناه، وانما حكيناه عن رواته ، واجتهدنا في الاصابة ، وان عرف صوابا مخالفا

لما ذكرناه واصلحه فان ذلك لا يضره ، ولا يخلو به من فضل وذكر جميل انشاء الله »(١٢٣) .

واذا كنا قد لاحظنا ـ من خلال دراستنا لمنهج هذا الناقد التوثيقي في هذه المقدمة ـ عمق المقاييس التي اعتمد عليها فيه ، وقوة القواعد التي ارسى عليها أصوله واركانه ، وغنى عناصره وفروعه ، فان بامكاننا بعد ذلك أن نقول ان هذا المنهج يمكن أن يشكل أساسا متينا لمدرسة منهجية أصيلة ومتميزة من مدارس النقد التوثيقي الذي نعول على مدارس العربيين ومناهجهم فيه .

(١٢٣) الاغاني ٦/٩ .

مسرد المصادر والمراجع

ـ الاغاني : لابي الفرج الاصبهاني (ـ بعد ٣٦٢ هـ) . ط دار الكتب المصرية الكاملة .

ـ البحث الادبي : د . شوقي ضيف . دار المعارف بمصر ١٩٧٢ .

ـ البديع : لابن المعتز (ـ ٢٩٦ هـ) . تحقيق كراتشكوفسكي . مصورة .

ـ تاريخ الادب العربي : لكارل بروكلمان (ـ ١٩٥٦ م) ترجمة النجار . ط ٣ . دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .

ـ تاريخ بغداد : للخطيب البغدادي (ـ ٤٦٣ هـ) . ط ١ . الخانجي . القاهرة ١٩٣١ .

ـ الحنين الى الاوطان : للجاحظ عمرو بن بحر (ـ ٢٥٥ هـ) . القاهرة ١٣٣٣ هـ .

ـ الحيوان : للجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٩٦٩ .

ـ رسائل الجاحظ : تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٩٦٤ .

ـ رسالة التربيع والتدوير : للجاحظ . تحقيق شارل بيللا . بيروت ١٩٥٥ .

ـ الشعر والشعراء : لابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ) . مصورة . بيروت .

ـ صاحب الاغاني : د . محمد احمد خلف الله . ط ٢ . القاهرة ١٩٦٨ .

ـ طبقات الشعراء المحدثين : لابن المعتز ، تحقيق فراج . ط ٣ . دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .

ـ طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجمحي (٢٣١ هـ) تحقيق محمود شاكر ـ القاهرة ١٩٧٤ .

- عيار الشعر : لابن طباطبا العلوي (ــ ٣٢٢ هـ) . تحقيق الحاجري وسلام . القاهرة ١٩٥٦ .
- الفهرست : لابن النديم (ــ حوالي ٣٨٥ هـ) . ط التجارية . القاهرة .
- كتاب العثمانية : للجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٩٥٥ .
- معجم الادباء : لياقوت الحموي (ــ ٦٢٦ هـ) . تحقيق مرجليوث ــ مصورة .
- مجموع رسائل الجاحظ : تحقيق كروس والحاجري . القاهرة ١٩٤٣ .
- مقاتل الطالبيين : لابي الفرج الاصبهاني . تحقيق السيد احمد صقر . القاهرة ١٩٤٩ .
- منهج البحث الادبي عند العرب : د . احمد جاسم النجدي . بغداد . ١٩٧٨ .
- الموازنة : للآمدي (ــ ٣٧٦ هـ) . تحقيق احمد صقر . القاهرة ١٩٦١ .
- النثر الفني : د . زكي مبارك . القاهرة ١٩٣٤ .
- نقد الشعر : لقدامة بن جعفر (ــ ٣٣٧ هـ) . تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣ .
- وفيات الاعيان : لابن خلكان (ــ ٦٨١ هـ) تحقيق محي الدين . القاهرة ١٩٤٨ .
- مجلة المورد البغدادية : مج ٧ . ع ٤ . عام ١٩٧٨ .

الحوار العربي الأوربي: ندوة هامبورغ عن العلاقات بين الحضارتين: العربية والأوربية

عادل بيازجي

١ ـ مدخل :

اذا كانت الازمة القائمة في حياتنا الثقافية العربية المعاصرة ، مصدرها محاولة الحداثة اعادة طرح الاسئلة حول تراثنا الثقافي ، وهي اسئلة تحمل في اعماقها نوعا من الشك في ضيق الافق الابداعي الموروث ، شك لا يصل الى درجة الرفض ، كما حدث في الغرب بالنسبة الى القيم التقليدية ..

اذا كان ذلك مصدر أزمة الثقافة العربية المعاصرة ، فانه في الوقت نفسه مصدر تفتح عبقري جديد ، نابع من طبيعة الانسان الذي تتفجر أعماقه باستمرار طالما هو قادر على التساؤل حول تكوينه ، وحول خبرات الاجيال التي قد تختصرها ، احيانا ومضة عبقرية نرفضها في تاريخنا القيمي ، وقد سماها التاريخ ، بدعة ليكرس من ثم قيمة خطيرة هي رفض الابداع ، اي رفض الخلق لا على مثال ، وها هي تدخل اليوم حلبة الصراع القائم بين من يحمل بطاقة الاديب ، كناسج على منوال ، والاديب المبدع ذلك الذي الغى المثال المحتذى ، واطلق العنان لعقله في متاهة الكون العظيم ..

آيشندروف كتب عام / ١٨١٥ / « ضائع من يصادفه الدهر غير متأهب له وغير مسلح » وكأنه يعلم ان القرن الذي سيلي قرنه ذاك سيكون حافلا بضياع الامم والشعوب ، تلك التي يصادفها الدهر في ايامنا هذه ، وهي غير متأهبة له وغير مسلحة .. اننا نحمد الله ، اننا نحن العرب وثقافيا على الاقل متأهبون لدهرنا ، ومسلحون له .. لكننا لا نجيد استخدام أسلحتنا في وجه الدهر حيث ينيخ بكلكله على نفوسنا ، وعلى اقدارنا ، وأسلحتنا معزولة نترك للاجيال ان تجد فيها سلاح عصرها ، ونصادف الدهر بسلاح اسلافنا ..

في الحوار العربي الاوروبي ، عن العلاقات بين الحضارتين ، قال أحدهم « جونترديل » « الشك الفلسفي بمغزى الحياة ككل هو اختصاص الماني ومسموح به في يومنا هذا » ، ولم يكن امامنا ، كعرب ، أي جواب ، واذا فكر احدنا ان يجيب فلا بد ان يحيل الاجابة الى الاسلاف .. صحيح ان الاسلاف لهم في الشك جولات ، لكن المشاركين الغرب بطبيعة ثقافتهم ، يغيب ذلك عنهم ، فكيف بالشك الذي تحمله لنا الاسهامات المعاصرة في ثقافتنا العربية ، وهو شك قاد اصحابه الى اسهامات اقل ما يقال فيها انها من الآداب العالمية المعاصرة بمكانة مرموقة ، لكن عرب اليوم لا يرغبون

بدفعها الى ساح العالمية لو كان في مقدورهم ذلك ، هم يفخرون ، وفي جلسات الحوار ، بأن لغتهم الرومانية او الجرمانية ، تحمل في الوقت نفسه عقلية الفتح والجدال « ريجيس باستيد » وكأنهم ينكرون ذلك على لغتنا ، وحق لهم ذلك ، اذ غـاب عن ساح الجـدل من يملك ان يتول الحقيقة وسلاحه قوي بها . .

هم يتحولون كل يوم نحو مصيف بعيد وغير قابل للتميز اكثر فاكثر (ريجي باستيد) ونحن لنا مصيف واحد بنا ، لنا السلف العبقري تأوي اليه حالات النظر ، حتى الخواطر الشاردة في النفس لا نلمح فيها ذلك الانعتاق الممكن ، وبذلك نجد انفسنا اننا نضيء منارات ولا نبحر بعيدا عنها « كما الاوروبيون » وبذلك نعرفها ولا نشاها ونبقى ننتسب اليها ، ايما انتساب . . حتى لنبدو اننا لا نكتشف مواهبنا ، ولئن باتت بعض المواهب حقيقة نعيش تأثيرها ، نبجلها ، ودون عون منا ، فها نحن الذين نحاور أولئك الذين يتلون الكون والتاريخ بأسئلتهم ، وبها هم سادة عصرهم بامتلاكهم ذلك العقل الناقد لنفسه باستمرار والذي اغنى حضارتهم بتلك المنارات التي تنتصب كل يوم في حضارتهم والتي ندينها بابتعادها عن الانسان .

هذا ما يمكن قوله امام مجريات الحوار العربي الاوروبي حول العلاقات الثقافية بين الحضارتين . ابحاثهم تصف ، وتدقق النظر وترصد الكنه المحرك . . وأبحاثنا تنهل من نبع السلف الصالح الذي خبرناه بخصوصيتنا وحملنا ، كما يخاطب عقلنا المنشد اليه بديهة وطلبنا منه ان يكون له وقعه على عقول الآخرين ، ارضاء وتكرمة ، لا اعلم كيف يمكن قبولها من الآخرين ، وان قبلت فلا بد سيكون ذلك مقابل عطاء ما من قبلنا اجهله تماما ، لكنني على يقين ان الجانب الاوروبي يدرك ما يريد وانه يحاور ويعطي ، ويضمن لنفسه الربح الدائم ، وهو ربح ليس معنويا فحسب ، بل ستمتد آثاره مع الاجيال حضاريا ومن ثم اقتصاديا ، وفي المال

سياسيا وهو لا تتبين لنا حتى الآن ابعاده ، التي ربما رسموها لمجموعتهم ، وعلينا ان نعي مسؤولية ابعاد الحوار كي لا يعود علينا بخسارة جديدة .

غاب عن الحوار الدكتور ادوارد سعيد ، وغيابه في تقديري أدى الى فقر في الحضور العربي ، ليس بالنسبة للبحث الذي كان مقررا ان يعقب عليه ، وهو بحث البروفيسور اليساندرو بوزاني (اكاديمية دي لينشي القومية ـ روما) ، بل بالنسبة لمجريات الحوار كله ، لما نعرفه عن صاحب كتاب « الاستشراق » من معرفة بطبيعة نظرة الاوروبي الى الشرق عامة ، والى العرب على وجه الخصوص .. لا سيما وان معظم ابحاث الجانب العربي لم تكن على مستوى الموضوعات المطروحة للبحث ولا على مستوى الجانب الاوروبي في بحث ومناقشة تلك الموضوعات ، ربما كان البحث الذي قدمه الاستاذ انطون المقدسي « من سورية » هو البحث العربي الوحيد الذي يجاري ابحاث الاوروبيين ، دقة وعمقا ، واستكشافا للنظرة المطلوب الافصاح عنها وهي « الصورة العربية عن الحضارة الاوروبية والاستجابة لهذه الحضارة » وبقية الإبحاث العربية ، يمكن القول عنها : انها ابحاث وصفية ، هامة ومفيدة ، لكنها مشبعة بروح التخاطب بين العرب انفسهم باعتبارهم ابناء حضارة واحدة ، وهي روح لو خاطبنا بها الآخرين ، ابناء الحضارات الانسانية الاخرى ، والخطاب هنا موجه الى علماء وفلاسفة ، لما كان لخطابنا وقع يعتد به ، لذلك بدت المناقشات التي تعقب معظم الابحاث العربية اكثر التصاقا بواقع الحوار مع الاخذ بعين الاعتبار ما هو مرجو من الحوار أساسا ..

٢ ـ افتتاح الندوة :

عقدت هذه الندوة (الحوار العربي الاوروبي ـ ندوة عن العلاقات بين الحضارتين العربية والاوروبية) في هامبورغ بالمانيا الاتحادية ، ما بين (١١ ـ ١٥ نيسان ـ ابريل ١٩٨٣) وشارك فيها حوالي / ١٢٠ / باحثا

وفيلسوفا وأديبا من الوطن العربي ودول أوروبا الغربية ، في اليوم الاول ، الاثنين ١١ / ٤ / ١٩٨٣ كان الافتتاح في العاشرة صباحا ، وهو افتتاح رسمي تحدث فيه نائب حاكم ولاية هامبورغ ، ووزير خارجية المانيا الاتحادية هانز ديتريش غينشر « باعتبار أن المانيا الاتحادية ترأس مجموعة دول السوق الاوروبية المشتركة في الدورة الحالية »، والقى الامين العام لجامعة الدول العربية ، الشاذلي القليبي ، كلمة تجمع بين السياسة والاقتصاد والثقافة ، ضمنها تطلعات أقطارنا العربية من الحوار العربي الاوروبي ، مشيرا الى القضية الام في وطننا العربي ، وهي قضية فلسطين، باعتبارها محور النضال العربي واستعرض بايجاز ، وبنص أدبي بليغ ، معالم الحضارة العربية التي كان لها تأثيرها الكبير في حضارات الامم الاخرى ، وعلى وجه الخصوص الحضارة الاوروبية في عصور قريبة ماضية . .

والمعالم التي حددها الامين العام للجامعة العربية في كلمته هذه ، شكلت المحاور الاساسية في أبحاث الندوة . وفي النقاشات التي أثارتها تلك الابحاث . . وقد تضمن حفل الافتتاح كلمة جامعة للدكتور محي الدين صابر المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذه الكلمة كانت البحث الاول في الندوة ، وقد تضمنت عرضا تاريخيا شاملا النقط المضيئة في حضارة امتنا العربية على امتداد تاريخ وجودها . وهي النقط التي ما تزال تشع في تاريخ الحضارة الانسانية . .

لقد اعتبر الدكتور محي الدين صابر كلمته هذه مدخلا عاما للفكرة التي تعالجها الندوة وهي بالفعل مدخل أدبي وفكري وعلمي . مدخل للفكرة وللابحاث العربية في الندوة بمجملها . مدخل يدعو من خلال شموليته الى ايجاد الصيغة الموضوعية السليمة لتقنين التعاون بين الحضارتين . باعتبار ذلك هدفا أساسيا من أهداف الندوة . تعاون يتحقق من خلاله تبادل المصالح المشتركة بينهما بطريقة سوية ، ومواجهة

القضايا العالمية الكبرى ، كقضية السلام والحريات والتنمية ، برؤيـة ايجابية لخير الجانبين ولخير الانسانية معا ..

الفكرة الاساسية التي بنى عليها الدكتور محي الدين صابر بحثه هذا ، هي ان للحضارة العربية ابعادا ضاربة في تاريخ البشرية وقـد تمت في اطارها انجازات خلاقة وتحققت اكتشافات حضارية ، قامت على القدرة المبدعة للانسان العربي ، سواء في مجال التعامل مع الطبيعة استئناسا لها ، او في مجال التعامل مع المجتمع توسيعا لمداركه الاجتماعية في مجالات الفكر والفنون والصناعة والتجارة والقانون والادب والدين .. هـذه المجالات اشبعها الباحثون العرب المشاركون في الحوار ، بحثا ومناقشة ، للوصول الى نقط اللقاء في الحضارتين ، والتي قد تشكل اسسا لبناء علاقات حوار دائمة بينهما ، تنطلق من فهم اعمق للذات وللآخرين ..

بعد خطبة الافتتاح هذه ، بدأت جلسات الحوار ، وامتدت حتـى مساء الجمعة بتاريخ ١٥ / ٤ / ١٩٨٣ .

٣ ـ ابحاث الندوة واعمالها :

الابحاث التي القيت في جلسات الحوار كانت على النحو التالي :

١ ـ الصورة الاوروبية عن الحضارة العربية ، والاستجابة لهـذه الحضارة ، عرض تاريخي وتفسير ..

المحاضر : البروفيسور اليساندرو بوزاني « اكاديمية دي لينشي القومية ـ روما » .

المعقب : البروفيسور ادوارد سعيد (جامعة كولومبيا ـ نيويورك) عقب بدلا عنه الاستاذ انطون مقدسي .

٢ ـ الصورة العربية للحضارة الاوروبية ، والاستجابة لها .

المحاضر : الاستاذ انطون مقدسي ..

المعقب : الدكتور نورمان دانيال (معهد الدومينيكان للاستشراق بالقاهرة) ..

٣ ـ الحضارة الغربية (بعد الحديثة) في أوروبا الغربية : الابعاد الداخلية والخارجية لمرحلة انتقالية ، دلالتها في اطار مستقبل الحوار العربي الاوروبي ..

المحاضر : ادوارد مورتيمر (جريدة التايمز ـ لندن) .

المعقب : الدكتور عبد الله العروي (الاستاذ في معهد البحوث والتعريب بالرباط ـ مفكر عربي معروف) ..

٤ ـ الحضارة العربية في عالمنا المعاصر ، الابعاد الداخلية والخارجية لمرحلة انتقالية دلالتها في اطار مستقبل الحوار العربي الاوروبي ..

المحاضر : الدكتور عبد القادر زبادية (امانة جامعة الدول العربية بتونس) .

المعقب : الاستاذ فرتس شتيبات (جامعة برلين الحرة) .

٥ ـ الدين والعلمنة في اوروبا الحديثة وما بعد الحديثة ، اتجاهات وآفاق دلالتهما لحوار ثقافي مع الوطن العربي ، تباعد ام لقاء ؟..

المحاضر : البروفيسور انطوان فيرغوت (الجامعة الكاثوليكية ـ لوفان ـ بلجيكا) ..

المعقب : الدكتور محمد أركون (مدير معهد الدراسات العربية والاسلامية في باريس) ..

٦ ـ الدين والاحياء الروحي في الوطن العربي اليوم ، دلالتهما في الحوار الثقافي مع أوروبا الغربية تباعد أم لقاء ..؟..

المحاضر : الدكتور عبد الكريم اليافي (مجمع اللغة العربية ـ دمشق) ..

المعقب : الاستاذ روبرتو روبيناسي (معهد الاستشراق بجامعة نابولي).

٧ ـ الادب والمسرح في أوروبا الغربية ..

المحاضر : السفير فرانسوا ريجي باستيد (سفير فرنسا في كوبنهاجن).

المعقب : الاستاذ عز الدين قلوز (سفير تونس في منظمة اليونيسكو بباريس) ..

٨ ـ الادب والمسرح والسينما في الوطن العربي ..

المحاضر : الدكتور عز الدين المدني (رئيس مصلحة الثقافة ـ تونس).

المعقب : الاستاذ جان بروجمان (جامعة ليدن) ..

٩ ـ التغير الثقافي بوصفه مرجعاً في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ماذا تعني بالنسبة للعرب المناقشات الاوروبية العربية حول مستقبل حالة الرفاهية ..

المحاضر : الاستاذ فان نيو وينهويجز (معهد الدراسات الاجتماعية ـ هاج) ..

المعقب : الاستاذ اديب اللجمي (جامعة الدول العربية ـ تونس) ..

١٠ ـ التغير الثقافي بوصفه مرجعاً في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ماذا تعني المناقشات بالنسبة للأوروبيين الغربيين حول مستقبل حالة الامة العربية والهوية العربية ..

المحاضر : الدكتور احمد كمال ابو المجد (رئاسة مجلس الوزراء ـ الكويت) ..

المعقب : البروفيسور أندريه ميكيل (الكلية الفرنسية ـ باريس) ..

١١ ــ خطبة الختام ــ القاها جونتردبل (سفير سابق) . . وعنوانها : الحضارة الغربية في العالم . مكانتها ودلالتها . .

وقد اشتملت الندوة على ثلاث حلقات عمل تم فيها عرض ودراسة ثلاثة موضوعات هي :

الحلقة الاولى : هجرة العمال والمتعلمين : الضرورات الدافعة اليها ، وحجمها وآثارها الاجتماعية والثقافية . .

الحلقة الثانية آفاق التبادل الثقافي ، مشروعات تعاون في البحوث والمطبوعات . .

الحلقة الثالثة : التعاون في تعليم اللغات .

واشترك في كل حلقة من هذه الحلقات مفكرون عرب واوروبيون وفق جدول اعمال وضعه منظما الحلقة : العربي والاوروبي . . وقد صدر عن هذه الحلقات توصيات ترمي الى توسيع الصلات الثقافية بين الجانبين ، ودعم التعاون بينهما . .

٤ ــ جلسات الحوار ــ عرض وتلخيص ونقد :

من ملاحظة طبيعة الابحاث والموضوعات المطروحة ، يتبين لنا أن هنالك خمسة موضوعات كانت تدور حولها ابحاث الندوة ، وهذه الموضوعات شمولية بحيث يمكن لنا أن نستخلص منها طبيعة نظرة كل طرف للطرف الآخر ، وذلك على المستويات التالية :

١ ــ على المستوى الحضاري العام .

٢ ــ على المستوى الفلسفي الذي يمكن ان يقود اليه التحليل الدقيق لطبيعة النظرة المستخلصة من تحليل ثقافة وحضارة كل طرف للطرف الآخر . .

٣ ـ على المستوى الديني ، وذلك بتتبع اسس نظرة كل طرف الى الطرف الآخر في الاصول ، وفي الثقافة التي أنتجتها تلك الاصول ، وفي الثقافات والفلسفات التي خرجت عن تلك الاصول لدى الجانبين ، وكذلك في رصد الواقع الراهن للدين لدى الجانبين .

٤ ـ على مستوى فنون الادب والمسرح والسينما . .

٥ ـ على مستوى طبيعة النظرة لدور الثقافة في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . .

للأسف ، لم يكن البحث المقدم من قبل الجانب الاوروبي عن الصورة الاوروبية للحضارة العربية والاستجابة لهذه الصورة ، دقيقا في معالجته للموضوع المطروح ، فقد جاء الباحث (قدمه البروفيسور اليساندرو بوزاني ـ من ايطاليا) بصور عديدة مستخلصة من آراء بعض الكتاب الذين درسوا الحضارة العربية ، وكان آراء اولئك الباحثين هي التي تشكل الصورة الاوروبية عن الحضارة العربية ، وخصص فسحة كبيرة من البحث لرايه الشخصي في هذا الموضوع ، فقدم بذلك صورة منصفة للحضارة العربية لكنها صورة موجودة في عدد محدود من المؤلفات التي درست الحضارة العربية ، بينما الامر المهم والمطلوب التركيز عليه هو : الصورة والاستجابة لهذه الصورة ، ليس عند كاتب محدد ، فهذا امر قد لا يشاركه فيه الآخرون ، بل المطلوب عند مجموع بشري له تأثيره في الشارع الاوروبي بشكل عام .

وعلى العكس منه تماما ، جاء بحث الاستاذ انطون مقدسي ، دقيقا منتهى الدقة في تخصصه فقد حدد المراحل التي مرت بها الصورة العربية للغرب ، وتتبع كل مرحلة بدقة فلسفية ونقدية متميزة .

يعتبر الاستاذ مقدسي ان الصورة العربية للغرب قد مرت بثلاث مراحل هي مفاصل تاريخنا السياسي في عصر النهضة اي منذ غزو نابليون لمصر (١٧٩٨ – ١٨٠٣) الى ايامنا . .

الاولى تمتد حتى نهاية الحرب العالمية الاولى ، وهذه المرحلة رافقت بدايات الاستعمار والتحديث .

الثانية مرحلة ما بين الحربين ، رافقت توطد الاستعمار وحروب التحرير .

الثالثة مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، اي مرحلة الاستقلال والثورة العلمية التقنية التي حلت محل الثورة الصناعية ، وواكبت تبدلات كثيرة في العالم كله ، تناولت القيم والبنى والايديولوجيات . . المرونة ، وايضا القوى التي اختل ميزانها وتغيرت مراكز استقطابها . . ففي المرحلتين الاولى والثانية كانت علاقتنا مع الغرب وحده ، اي بالدرجة الاولى مع الدولتين العظميين اذ ذاك ، أما في المرحلة الثالثة فقد ارتد الغرب الى المرتبة الثانية وحلت محله دول اخرى اكثر قوة منه بكثير . .

ولم ينس الاستاذ المقدسي ان يشير الى الصورة التي تتكون اليوم ، وهي صورة جديدة للكون والعالم ، للانسان والعلائق الانسانية ، وهي التي تؤديها الفنون والآداب المعروفة بالطليعية .

وقد جاء في مقدمة بحثه ما يلي :

« تساير صورة العرب للغرب تطور العلائق بيننا وبينه ، فتتبدل بتبدلها ، كما تتبدل من انسان لانسان ، وتساير عند الانسان الواحد تطوره الذاتي ، والصورة بشكل عام ليست كيانا ثابتا ، كما انها ليست مجموعة اشكال والوان وحسب ، بل هي وجه من أوجه فعل هو رد فعلنا على فعل الآخر صنونا ؟ او هي فعل الابصارية ندرك الآخر ونجسده،

نكون عنه لأنفسنا مثالا يبرز لنا فيــه مواطن القوة ومواطن الضعف أو بالاحرى نعتقد انه كذلك بحيث نؤكد وجودنا في وجهه ونتفوق عليه ، اقله بالخيال ، وبذا أسميها رؤية » . .

وتأتي دقة تخصص بحث الاستاذ المقدسي من تعريفه لهذه الرؤية « بأنها فعل جماعي اجمالي عفوي ، سابق على التحليل ، يتألف من مجموع الصور والتصورات ، والافكار والاحكام والمعتقدات والاعراف ، العواطف والانفعــالات والاساطير ، التي تلخص في ذهن شعب ما شعبا آخــر ، ويترجمها هــذا الشعب في مواقف وحركات . . ادعيــة وتعجبات . . وسلوكات كلها جماعية حتى لو قام بها فرد واحد . . » .

ثم يحدد مستويات هذه الصورة او الرؤية ، في مراحــل تكونهــا واستمرارها ، أو تبدلها او تغيرها ، او عدم استمرارها .

كما يحدد انواعها : تصور القوي للضعيف ، وتصور الضعيف للقوي، وتصور السائح وتصور الصحفي او السياسي . . الى آخر ما هنالك من صور . . ويدرس من ثم طبيعة هــذه الصورة والآخــر الذي تجسده الصورة ، ليصل الى تحديد فلسفي منطقي دقيق عن الصورة اذ يعتبرها مجموعة احكــام قيم استخدمهــا لأثبت وجودي في وجــه الآخر كي لا يلاشيني فيه » .

وكما تتبع الاستاذ المقدسي المراحل الثلاث التي مرت بها الصــورة العربية للغرب ، وهي مراحل تاريخية ، كذلك تتبع وحدد بدقة مراحل ثلاث للصورة مرت أو تمر بها اثناء تطورها هذه المراحل هي ايضا مــن مستويات وجودها : الاولى جماعية ، والثانية فردية ، والثالثة وهي التي تبدأ في زمن النقد الذي يأتي متأخرا عندما يتناول التحليل المنهجي صور فترة زمنية مضت وانقضت .

لو دققنا النظر في المراحل والمستويات التي تتبع فيها المقدسي الصورة العربية للغرب ، لوجدنا الصورة ، الرؤية ، واضحة يمكن تقديمها للاخر على انها الصورة الواقعية التي يجب على اساسها ان يدرسنا الطرف الاخر في حواره معنا ، اذا اراد ان يعدل او يغير او يبدل من طبيعة علاقته بنا .. عليه ان يأخذها على حقيقتها ويقرر من ثم مواطن الحوار معنا اي نحن العرب .. وكذلك نحن فيما لو اخذنا صورة الغرب للعرب على حقيقتها لكان تبدى لنا موطن الحوار ايضا ، وباختصار الصورة ترتبط ارتباطا عفويا ودقيقا بموقف الغرب من قضايانا الوطنية والقومية ، واحيانا تهتز الرؤية في بعض المواطن اذ تاخذ شكل رد فعل لا يمثل الحقيقة الراسخة في اعماقنا ، لكن رد الفعل هو الذي يبسط وجوده ومفعوله ، كصورة ممكنة وحيـدة ..

نورمان دانيال الذي عقب على محاضرة الاستاذ انطون المقدسي ، اشار في البداية الى انه لا يستطيع ان يوازيه في بحثه، لاسيما على المستوى الفلسفي العالمي الذي تتمتع به محاضرته .. واكتفى بالاشارة الى بعض الافكار المطروحة ، ليس من باب النقد، بل من باب التوضيح والاضافة اذ ناقش فكرة شعور الاوروبيين بالتفوق ومدى تاثير ذلك في طبيعة نظرتهم الى الغير ، النظرة التي تتحكم في علاقاتهم مع غيرهم على كل صعيد وبالتالي يكون للعلاقة مفعولها في التحكم بصورة الغير عنهم ..

على العكس من بحث الاستاذ المقدسي بدا بحث البروفيسور اليساندرو بوزاني وكأنه مقالة نقدية تعرض افكارا شخصية يحاول صاحبها استرضاء الطرف الاخر والذي من المفروض ان يرسم لنا صورته في الحضارة الاوروبية الغربية ، فجاء بحثه هذا بعيدا عن المطلوب الذي يوحي به عنوان البحث وقد اوقعه المصطلح النقدي في تشتت واضح ، سببه عدم الدقة في استعمال المصطلح ، وقد لاحظ بنفسه ذلك في النص الذي قدمه مكتوبا للمشاركين .. اذ بدا بتحديد مايعنيه بـ « الحضارة الاوروبية »

وقال حرفيا : « اعتقد شخصيا ان الحضارة الغربية الحديثة تعتمد على عنصرين اساسيين ، احدهما يتعلق خاصة بالعلوم الانسانية ، والاخر بالعلوم الطبيعية ، وهذان العنصران هما العنصر التاريخي ، والعنصر التقني ، فاذا ما قبلنا هذا التحديد » واعترف انه جد مبهم » ينتج عن ذلك انه لابد من ان ننقل تاريخ ميلاد الحضارة الاوروبية الحديثة الى فترة متاخرة نسبيا .. ويبدو من الواضح ان هذين العنصرين لا ينطبقان لا على القرون الوسطى ولا على عصر النهضة » .

كما يلاحظ فهو يتحدث عن اعتقاد شخصي ، ولا يعتمد هنا التحليل المنطقي المقنع الذي يبرهن من خلاله على صحة ارائه .. فهو بعد هذه المقدمة يتشتت ، ويتشعب به البحث في مسارات عديدة حافلة بالاراء الشخصية المشبعة بروح المجاملة والنقد للاراء الناقدة للعرب والاسلام ، وكانه يلقي بحثا يدافع فيه عن ارائه في هذا الميدان بدلا من ان ينقل لنا صورة العرب في الحضارة الاوروبية ..

ربما كان النص الذي اوردته بكامله هو النص الوحيد الدقيق العبارة في بحث البروفيسور بوزاني والذي يمكن ان يكون صحيحا الى حد بعيد ، ولكنه ليس هو المطلوب اولا ثم هو في المآل راي شخصي كما يذكر صاحبه ، وليس هنالك فائدة من ذكره في هذا الميدان الذي تبحث فيه عن صورة كل طرف للطرف الاخر في الحوار ليجري تقويم تلك الصورة ، وتناقش من ثم امكانية الحوار على اساس ما في الصورة من امكانات تدعو الى تدعيم الحوار وتغذيته ..

اما عن الحضارة الغربية بعد الحديثة لاوروبا الغربية واهمية الفترة الانتقالية للحوار العربي الاوروبي فقد بدا هذا الموضوع الذي قدمه / ادوارد مورتمر / من جريدة التايمز — لندن ، اقرب الى الفكر السياسي منه الى الرصد الحضاري العام ، وان كان فيه جانب فكري هام يوضح طبيعة نظرة الاوروبي الى التغيرات الحضارية التي تعصف بالساحة

الثقافية الاوروبية نتيجة للتغيرات والتبدلات الكبير في طبيعة المجتمعات الاوروبية على ضوء منجزات العلم والتقنية ، مما ترك اثره على طبيعة البنى الاجتماعية التي تكونت خلال الثلاثين سنة الاخيرة ، وكانت بواكيرها تتكون خلال فترة مابين الحربين العالميتين ..

تساءل مورتمر ، في البداية عن المقصود بـ « الثقافة الغربية ما بعد الحديثة لاوروبا الغربية » ، وقال :

« يبدو لي ان ذلك يشير الى انه لم يعد لاوروبا الغربية حضارة تختص بها بل هي تساهم في ثقافة غربية اوسع ، وان كانت هذه الحضارة من اصل اوروبي : وهكذا فالمرغوب فيه منا ان ننظر في الصنف الاوروبي الغربي من هذه الحضارة الغربية التي هي اوسع » .. هذه النقطة هي الواقع الراهن للثقافة الغربية الحديثة وما بعد الحديثة « مصطلح مابعد الحديثة : لم يستطع الباحث أن يتعمق في رؤيته لهذا المصطلح ، ولم يدرك اين بدات الحداثة ، وبين واقعها الراهن الذي يعتبر فعلا ما بعد الحداثة » ومع تحديد مورتمر لواقع الحضارة الاوروبية في نطاق الحضارة الغربية ، انحرف في بحثه للموضوع الى نقطة استنتاجية وبنى عليها بحثه هذا . هذه النقطة هي : اهمية التطورات الحديثة في حضارة أوروبا الغربية ازاء العلاقات بين اوروبا الغربية والعالم العربي ..

وفي هذه النقطة انسحب الى جانب فرعي منها فطرح السؤال التالي وأجاب عليه : ما هي التغييرات التي أثرت على الموقف الاوروبي من العرب منذ الانسحاب الاوروبي من العالم العربي ؟ بالطبع تحدد ميدان البحث هنا في التطورات السياسية التي مرت بها طبيعة العلاقة ما بين أوروبا الغربية والوطن العربي ، مما ادخل الباحث في موضوع الاستعمار ، ومن ثم الانسحابات الاوروبية من الدول العربية التي خضعت لسيطرتها .. ونظر الى الموضوع نظرة الاوروبي الذي يفقد مع الايام سيطرته على الدول الاخرى ، وتتعلق حدود هيمنته وبالتالي يتقلص دوره في التأثير على الاخرين ..

وللانصاف يمكن القول : ان البحث الذي قدمه مورتمر يصور التغير والتبدل الذي طرا على نظرة الاوروبي الى العرب ، بدءا من ذكرى العلاقات الاستعمارية ، وانتهاء بمشكلة وجود الكيان الصهيوني فوق ارضنا العربية .. مع الاشارة الى الاهمية التي تحصلت عليها بعض الدول العربية في ميدان الاقتصاد العالمي ..

لكنه دافع عن الخصوصية الاوروبية في مساندتها للصهيونية ، دفاعا يقوم على اسس واهية ، طبعا هذا لا ينفي وجود تلك الاسس التي اشار اليها لكنها ليست اسسا بالمعنى الدقيق للكلمة .. كالقول : « ان الطبقات ذات الوعي السياسي في اوروبا الغربية كانت فيها قابلية للرافة بيهود اوروبا الشرقية الذين انكرت عليهم حقوق صارت تعتبر في اوروبا الغربية جزءا لا يتجزأ من طبيعة الانسان ، ولم تكن تلك الطبقات قادرة على ايجاد اي حل جلي للمشكل داخل اوروبا الشرقية وكانت تخشى عواقب اي محاولة لنقل المشكل الى اوروبا الغربية .. اما عزم الصهيونية على حله في فلسطين فانه ظهر لهم كمخرج هين من المعضلة ، واثار حنوا قويا في قلوب المسيحيين الاوروبيين الغربيين الذين تشبعوا بالعهد القديم في صغرهم » المهم في البحث الذي قدمه مورتمر ، بعض الاستنتاجات التي تعتبر نقط لقاء في الحوار كقوله بعد بحثه المطول للدور الاوروبي في قيام الكيان الصهيوني .

« اما الاغلبية الساحقة من الرأي العام في اوروبا الغربية فانها انساقت وراء الحل الصهيوني للمشكل اليهودي دون ان تدرك عامة طبيعة هذا الحل المنافية لليبرالية في جوهرها ، وهو الحل الذي اذنب في حق تعاليم الليبرالية من ناحيتين : اولا ان فكرة الدولة اليهودية نفسها تنطوي على تفرقة بين البشر تعتمد على الوراثة او على العقيدة الدينية ، ثانيا ان خلق مثل هذه الدولة في بلاد سكانها معظمهم غير يهود لابد ان يكون سببا في ترحيل هؤلاء السكان او اخضاعهم ، وفي انكار حقهم في الحكم الذاتي » ..

محاضرة ادوارد مورتمر هذه ، تعتبر بحثا سياسيا هاما في طبيعة نظرة الاوروبي الى القضية العربية ووجود الكيان الصهيوني في فلسطين ، ترصد التبدل والتغير الذي طرا على هذه النظرة في المراحل العديدة التي مرت بها قضية فلسطين قبيل الاحتلال ، وما بين الحربين العالميتين ، وما بعد الاحتلال واعلان قيام الكيان الصهيوني في فلسطين وحتى يومنا هذا.. واهمية البحث لا تنفي خروجه عن المطلوب المحدد بشكل دقيق بحيث ان الندوة خسرت بحثا أوروبيا من المفروض أن يكون اساسيا وعميقا ، لكنها عوضته بهذا البحث الذي يفيد في موضوعه كثيرا .. لكنه لا يسد الثغرة .

لقد انتقد الدكتور عبد الله العروي (المعقب على بحث مورتمر) النقطة التي أشرت اليها وهي تركيز مورتمر على الجانب العاطفي النفساني في بحثه للصراع العربي الاسرائيلي ، واشار الى أن هذا الجانب ليس هو الجانب الجوهري في الموضوع ، وأن رأي مورتمر هو حكم ذاتي قد لا ينطبق على كل الحالات ، وان التركيز على التفسير النفساني يحجب مظاهر اخرى ربما كانت اعمق واهم للاتفاق التلقائي بين السياسة الاوروبية والسياسة الاسرائيلية في السنوات السابقة على عام ١٩٧٣ هناك التبرير الذي يكتب في الصحف ، وهناك السبب الحقيقي الذي هو اساسا سياسي وعسكري ..

بالطبع هذه احدى النقاط التي ناقشها الدكتور عبد الله العروي في بحث ادوارد مورتمر اذ قام بعملية ترجمة موازية لتلك التي قام بها مورتمر .. بيّن فيها المراحل التي مرت بها نظرة الاوروبي الى هذه القضية على ضوء رؤية التطورات والتغيرات التي مرت بها القضية نفسها ، وبالتالي التطورات والتغيرات ، التي طرات على الساحة الدولية وعلى وجه الخصوص الساحة الاوروبية ..

الساحة الاوروبية الحالية لم تعد فيها قيمة تذكر لمظاهر الحضارة الحديثة ، كالعقلانية والحرية السياسية والرأسمالية والقومية ، هناك

مفاهيم اخرى مثل العلمانية والديموقراطية والتوسع ، اما ان تضمن في المفاهيم الاولى المذكورة ، واما ان تضاف اليها ، هذه القيم ظهرت أولا متفرقة ومتفاوتة في اوروبا بعد عهد الاصلاح الديني ، ثم جردت ونظمت وعممت واصبحت تستعمل كمقاييس للحكم على مقدار حداثة هذا المجتمع او ذاك متى وابنما وجد .. الان في المجتمع الاوروبي الحالي لم تعد القيم المذكورة تحظى بالتاييد نفسه كما لم تعد توجد التنظيمات الموازية لها من صفاتها الاولى .. ويخلص العروي من نقده الى النتيجة التالية :

الحضارة الاوروبية الحالية (في اوروبا الغربية) بعد الحديثة غير مطمئنة الى القيم التي بنيت عليها في الاصل ، والتي ميزتها عن حضارة القرون الوسطى المسيحية ، كانت اوروبا عندما تعتنق كليا القيم المذكورة قبل الحرب الكونية الاولى تحتقر الحضارات الاخرى .. اماوقد تجاوزت أوروبا عهد الحداثة ودخلت عهد ما بعد الحداثة ، واصبحت تتشكك في كل القيم التي كانت تعتبرها مميزة لها ، فاصلة لها عن غيرها من سائر الحضارات الاخرى الم تجد ظروفا ملائمة للتفاهم والتعاون ؟ ..

كانت اوروبا تقول : كل حضارة لم تعرف الرأسمالية والعقلانية المجردة والتمثيل البرلماني والقومية لا تستحق الاعتبار .. الان جربت تلك القيم ووجدت انها لا تؤمن السلم والمساواة الطمأنينة ، هذا مناخ جديد هل يجعل الحوار مع الحضارات الاخرى اسهل ام اصعب المناخ الذي اشار اليه العروي هو مناخ رفض القيم التي كان يتمسك بها الغرب الاوروبي كقيم مطلقة وازاءها كان العرب يتساءلون (الكلام هنا للعروي) في البداية في هذا القرن ، حول قيم العقلانية المجردة ، وحول النظام السياسي المبني على اختيارات الفرد ، وحول الاقتصاد المتروك لقانون الربح ، وحول التكتل على اساس اللغة أو الجنس ، لكن الان ورغم ما نسمعه من دعوة الى التمييز والاصالة ، هل لا يزالون يطرحون الاسئلة نفسها ؟ ..

ويخلص العروي الى وجود اختلاف جوهري في الاتجاه الفكري بين اوروبا والعرب ، ويعتبر أن هذا الاختلاف لا يعرقل الحوار اذ المطلوب من كل مجموعة التسامي عن اوضاعها الخاصة لتتحمل مسؤوليتها في مشروع انساني مشترك ..

في مقابل بحث ادوارد مورتمر قدم الدكتور عبد القادر زبادية (من امانة جامعة الدول العربية بتونس) بحثا عن الحضارة العربية في عالمنا المعاصر ، الابعاد الداخلية والخارجية لمرحلة انتقالية : دلالتها في اطار مستقبل الحوار العربي الاوروبي .

قسم بحثه هذا قسمين : في القسم الاول قدم دراسة افقية اعتبرها حول الخلفية التاريخية وكلمة « خلفية » تشير الى أن هناك استنتاجات تحليلية دقيقة وعلمية . لكن ما جاء في هذا البحث مجرد استعراض افقي للحضارة العربية ومكانتها بين الحضارات . استعراض مشبع بنظرة الانا الى الذات . النظرة التي الفناها والتي يعتبر الحديث فيها نوعا من مخاطبة الذات اكثر منه مخاطبة الاخر .

وقد تابع هذه النظرة منذ مطلع ازدهار الحضارة العربية وحتى يومنا هذا معتمدا على رأي فكري من هنا . واخر من هناك ، ليقول من ثم بوجود التفتح في الحضارة العربية الاسلامية التفتح المتأصل فيها ، بينما القصور في الانسان . ولعله يقصد القصور في قبول الاخر لحضارتنا العربية الاسلامية اي ان حضارتنا يجب ان تكون محور نظرة الاخرين الى الكون بينما لم يحدث هذا وذلك بسبب قصور الاخر ..

بالطبع استنتاج محلي جدا . والبحث فيه بدا من القول بعقلانية حضارتنا العربية الاسلامية وهذا صحيح . ولكن الدليل على ذلك ليس . مجرد لفت النظر الى قضية التوفيق بين الدين والعقل . وهي القضية التي أخذت جانبا كبيرا من اهتمام فلاسفة العرب والمسلمين . فيهذه

القضية ليست دليلا على الموضوع المطروح ، هي قضية فلسفية قائمة على افتراضين كانا يختلفان آنذاك في النظرة الى طبيعة الدين ، الاول ينفي الفلسفة والعقل كله تجاه النص الديني ، والاخر يعتبر النص الديني نفسه نصا عقليا بغير وفقا للمنطق ومعطيات العقل ، بينما التمسك بالحرفية النصية وبالمعنى الواحد المدرك هو نوع من ابطال العقل وابطال العمل بـه ..

لقد تصور الباحث امرا ، او رؤية ، وبنى عليها مابنى ، فجاءت التتمة البرهانية واهية او بمعنى ادق ، جاءت تخاطب الذات ، اوتخاطب الاخر باللغة التي تخاطب الذات ، فلم يكن هنالك رد فعل يساهم في دفع الحوار او حتى في عرقلته .

هذا النقد لا يمس الاراء التي عرضها الباحث من حيث سداد الراي وصحته ، فالمعلومات المذكورة اصبحت في حكم الحقيقة المتعارف عليها في الاوساط المهتمة بدراسة الحضارات الانسانية ، لا سيما اوساط المستشرقين والمعنيين بدراسة الحضارة العربية ، كما ان بعض الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث تعتبر ايضا في حكم الحقائق التاريخية وذلك في استعراضه المسيرة الطويلة للاحتكاك الحضاري بين العرب والاوروبيين . حيث ادخل في بحثه كل نقاط الاحتكاك بدءا من الادب والفكر (المعري ودانتي ــ ابن خلدون واوغست كونت) الى الجغرافيا (احمد بن ماجد وفاسكو دي غاما) الى الاحتكاك الحضاري العام في (الاندلس ــ صقلية ــ الدردنيل ــ البوسفور) .. الى الاحتكاك عن طريق التجارة ، وعن طريق الترجمة ، فالى الاقتباس الفكري ، وامثلته كثيرة مع اشارة الى مكانة العرب العلميةفي ميدان الطب والحساب والجبر ، وتاثير ذلك في الحضارات الغربية ، الى آخر ما هنالك من وسائل احتكاك حضارية حفل بها تاريخ الحضارتين .. القسم الاول من هذا البحث يسميه صاحبه تحليلا .. بينما هـو في الواقـع مجرد

استعراض سريع باسلوب هو خاص في مخاطبة الذات استخدمه الباحث هنا في مخاطبة الآخر ، فلم يكن لخطابه اي وقع يعتد به في مثل هذا المحفل الفكري والادبي الكبير .. اما القسم الثاني من هذا البحث فقد وردت فيه آراء تحليلية مفيدة في ندوة الحوار هذه .

لقد استعرض بايجاز عدداً من المسائل والموضوعات التي لها وجودها الواضح في واقع المجتمعات العربية وبالتحديد في الجانب المتعلق بعلاقاتنا الحضارية مع الغرب الاوروبي ..

ناقش موضوع النقص في الملاءمة المرغوب توفرها بين اليد العاملة ووسائل الانتاج الحديثة ، وانتقل الى الثقافة بوجه عام فرسم ملامح الصورة المستحبة للثقافة العربية ، وحدد فيها طبيعة الشريحتين المتناقضتين اللتين شكلتا الوجه البارز للصراع الثقافي العربي المعاصر في اغلب المجتمعات العربية .. احدى الشريحتين اصحابها تعلموا في الغرب واخذوا وجهتهم الثقافية بعمق غربي ، رفضوا فيه النظر لمسألة التراث التي تجاوزتها الاحداث ولم يعد فيها ما يفيد في نظره ، والثانية شريحة سلفية المفهوم لاترى في سنن التطور اكثر من الابتعاد عن الاصالة او قد تنظر في كل جديد بعين الشك والريبة .

والباحث يعتبر ان وجود هاتين الشريحتين لا يتعارض مع كون الثقافة العربية تستمد روافد كثيرة من الثقافة الغربية ، وتتكامل معها في شكل ازدواجية يكاد يتغلب فيه الطابع الغربي احيانا بدءا من التعليم العام الذي ينسجم انسجاما كبيرا مع النظام الغربي وبرامجه ومحتوياته ، الى القوالب الشعرية العربية التي اصبحت تزاحمها في الفترة الاخيرة قوالب جديدة ، لها جذورها في الغرب ، الامر نفسه نجده في القصة القصيرة والمسرح والرسم والنحت ، حتى وفي العادات والتقاليد التي كانت تمتاز بخصوصية شديدة اصبحت اليوم تمتزج مع بعض العادات والتقاليد المستوردة من الغرب بطرق متنوعة ، بما في ذلك طقوس الاعياد والالبسة ،

وهي امور شكلية ، حتى في عمق الاشياء والمفاهيم ، التي وصلت الى طرق تنظيم المجتمع بشكل او بآخر .. كما يمتـد تأثير ذلك الـى الاقتصاد وان لم يصل العرب الى المستوى المطلوب في التنمية الشاملة .. ما عدا هذه الاشارات يبقى البحث بكامله نوعا من الملامسة العابرة جدا لطبيعة الموضوع المطروح على نطاق البحث ..

الموضوع الذي استحوذ على اهتمام الندوة لدقة المصطلحات التي استخدمها الباحث،هو موضوع الدين والدنيوية في اوروبا الغربية، اتجاهاتها ومستقبلها ومعناها بالنسبة للحوار الثقافي مع العالم العربي قدمه البروفيسور انطوان فيرغوت (استاذ الجامعة الكاثوليكية بلوفين ــ لوفان ــ بلجيكا) ، فقد بدأ بحثه بتعريف الدنيوية (استخدم مصطلح الدنيوية بدلا من العلمنة) ليسترشد به في سياق بحثه ، قال :

تدل كلمة الدنيوية على تطور فعال او سلبي لواقع كان مرتبطا بالله والدين ثم عاد للعالم غير الديني او الدنيوي ، ومصدرها مستمد من قوانين الكنيسة الكاثوليكية وهي تعني في هذه القوانين انتقال الرجـل او المرأة من الحياة المكرسة للدين الى الحياة الدنيوية ، وقد استعار فيما بعد المؤرخون وعلماء الاجتماع هذا المصطلح الكنسي للدلالة على تحول الحضارة الغربية المسيحية الى حضارة أفلت الفكر والاخلاق والحكم فيها من نفوذ الدين ، واستند على مبادىء مرتبطـة بالعالم .. تعني كلمـة الدنيوية اولا تفسيرا لتاريخ الحضارة الغربيـة ، اي ان هذه الحضارة اصبحت دنيوية في القرون الاخيرة وان الحداثة والدنيوية مرتبطتان .. وبما ان فكرة الحداثة تحتوي على حكم تقويمي ايجابي فنحن نتساق الى اعتبار الحضارة الدنيوية ارقى من الحضارات غير الدنيوية ويجب علينا اذن ان ندرس بدقة فيما تمثل في اوروبا هذا التحول المقترن بالحداثة والدنيوية وان نعرف لم اعتبر هذا التحول تحولا نحو حضارة ارقى » ..
لعل أهم ما في بحث البروفيسور فيرغوت هي تلك الدقة في استخدام

المصطلح والتي ساعدت الباحث في الاجابة على سؤال يفترض انه السؤال المطروح في طبيعة الموضوع المطلوب بحثه ، وهو (أي السؤال) هل خلقت اوروبا حقا بعد تحولها الى الدنيوية حضارة مضادة للدين ؟.. هل هنالك فعلا تعارض بين الدين من جهة والحداثة والدنيوية من جهة اخرى ؟..

لقد قاده هذا السؤال الى البحث في طبيعة الدين وفي تاريخه الذي حصره في فترتين او تاريخين متميزين متداخلين في الوقت نفسه : تاريخ العالم وتاريخ الاله ، التاريخ الطبيعي والتاريخ الماورائي ، واردف ذلك بدراسة تاريخية للدنيوية بدءا من القرن السابع عشر حتى يومنا هذا مع رصد طبيعة التغير في الحضارة ، والتأكيد ، اما على الانفصام عن الماضي ، واما على الاستمرار التطوري ، وقد كان واضحا انه يميل الى فكرة الاستمرار التطوري للماضي وبذلك وصل الى فكرة استيعاب الدين للدنيوية وان الدنيوية من نتاج الدين ، وصل الى هذا الراي بتتبع الفكر في اوروبا مع تقدم العلوم الطبيعية وازدهار الفكر الطبيعي ، ومن ثم سيطرة فكرة البحث العلمي ، والانعتاق من السلطة التي اخضعت البشر لاعتقادات الفرق او للتهافت على الحكم ، وما نتج عن ذلك من امتثال الناس في تساو ثابت للسلطة الوحيدة التي تتجاوز اعتباطية الامراء والسلطات المذهبية ، الا وهي الطبيعة والعقل (فرنسيس بيكون) وكان الفكر العلمي الذي لا يقبل بحماس على اكتشاف الطبيعة فقط ، بل يعطي نفسه مهمة تحسين النظام الاخلاقي والسياسي ، وهكذا انجز القرن السابع عشر الثورة الثقافية التي سميت فيما بعد الدنيوية .. وتحت عنوان الدنيوية كمبدأ لفلسفة التاريخ قدم فيرغوت دراسة متماسكة وغنية بالنقد والتحليل تتبع فيها آراء كبار الفلاسفة الاوروبيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كما تتبع فيها الحس الفكري العام الذي يمكن ان تستشف منه صورة الدنيوية في النطاق الجماهيري العام وبالتالي في الحضارة الاوروبية بالمعنى الواسع لكلمة حضارة .

لقد توصل الى نتائج اعتبرها صارمة وهي في الحقيقة موضع نقاش وجدال ، وقد تكون مرفوضة في الفكر التقدمي المعاصر ، لكنها موضع احترام باعتبارها ليست نتائج تبين رغبة ذاتية بقدر ما هي مستمدة من الخطوط الفكرية الدقيقة التي تتبعها البحث ، فالقول مثلا بان فكرة تقدم الانسانية بالمعرفة العلمية وبالقدرة التكنولوجية هي طبعا ايديولوجية ، وعنى بالايديولوجية تصورا للعالم وللانسان يتضمن جزءا من الحقيقة وجزءا من الوهم ، هذا القول غاية في الدقة الفلسفية يناقشه بمنطق عقلي متماسك ، لكن النتيجة فيها تعميم ، لا سيما في استخدامه لكلمة (تقدم) اذ يقول : « فان كان هناك معنى للحدث عن فترة ما بعد التاريخ الحديث فأنا أعتقد ان هذه الفترة يجب ان تعرف بزوال الوهم التقدمي » . « أن الشغف بالمعرفة العلمية ما زال ينشط القسم الاكبر من كبار المفكرين ، ولكن الغرب لم يعد يتحمس بنفس الدرجة لايديولوجية التقدم ، واقل دليل على ذلك اهتمامه بالحضارات الاخرى » . ويلاحظ هنا طبيعة النظرة للآخر ، فهي نظرة ترى في الآخر بدائية ، وهذه النقطة ناقشها لفيف من المفكرين العرب المشاركين في الندوة . .

جانب آخر هام في بحثه هو نظره الثاقب الى الفلسفات الكونية المعاصرة في اوروبا وفي العالم ومحاولة تفسيرها بمنطق ديني يستوعب الظاهرة ونقيضها ، وبغض النظر عما يمكن ان تشكله آراؤه من قناعات لدى الآخرين فان بحثه هو قطعة او موضوع فكري غني بالآراء الجديرة بالمناقشة والبحث الفلسفي والاجتماعي والنقد الدقيق . .

المعقب على بحث البروفيسور فيرغوت ، هو البروفيسور محمد أركون مدير معهد الدراسات العربية والاسلامية في باريس وتعقيبه أضاف للندوة بحثا مكملا كان اهم تعقيب قدم على الابحاث المطروحة ، حلل فيه المنهاج الفلسفي الانتقادي الذي انتهجه الباحث ، واهمية هذا المنهج في دراسة الموضوع المطروح ، وعدم الحاح الباحث على الجانب التاريخي

الاجتماعي بقدر ما يدعو اليه الوضع التاريخي الذي ادى بالبورجوازية التاجرة ثم الراسمالية الى التقلب على الكنيسة وتسليط عقلانيتها الخاصة واسلوبها الحضاري لا على المجتمعات المسيحية فحسب ولكن على جميع المجتمعات المعاصرة بتسليط طرق التنمية المعروفة وما استتبعته التنمية من مواقف فكرية وممارسات سياسية واقتصادية بعيدة عن التعاليم الدينية السامية او المبادىء الفلسفية السليمة . . وقد خالفه الراي فيما يخص الاتجاه الاصولي لاسئلته ككل ، اي كاطار عام للتحليل والتفكير والتفهم وبين المواقع الفكرية التي يخالفه الراي فيها والتي قادته بدوره الى الحديث عن الوضع التاويلي في الاديان المنزلة ، الذي يقوم على قراءة النصوص المكتوبة لاستنباط ما يحتاجون اليه من الاحكام في نشاطهم الفكري والتشريعي واللغوي والسياسي . .

وقد وصل البروفيسور اركون الى راي واقعي ومستنتج ايضا من تراثنا الفكري العربي القديم . . هذا الراي مفاده كما جاء حرفيا في تعقيب اركون : لا يصح ان نقول ان الدنيوية ظاهرة عرضية خاصة بتاريخ الغرب . وانما يمكن القول ان التجربة الغربية تواصلت وادت الى نتائج انفذ وابرز مما حدث في الاسلام . . ولتاكيد رأيه هذا ناقش آراء فيرغوت رايا رايا وبدقة وشمولية كبيرتين وقدم من ثم بعض التاملات في التجربة الاسلامية على ضوء تجربته الشخصية التي شرع فيها منذ سنوات باختيار مناهج وعلوم حديثة لا لاعادة القراءة للقرآن فحسب بل لما سماه « نقد العقل الاسلامي » كيف نبم العقل في الجو الفكري الاسلامي الاسئلة التي لم تزل مطروحة لدينا كالدين والدنيوية . المقدس والمدنس . المتعالي والملازم . الاسطورة والتاريخ . العقلاني واللاعقلاني . الوعي واللا وعي . الحقيقة والاستعارة . الفرد والانسان والجماعة . الدولة والمجتمع والامة . المعنى وتوليده . التاريخ الراوي والتحليل البنيوي . الوضع التاويلي وتعلقه بالادراك . فلسفة اللغة والدين والسياسة . الى آخر ما يسميه اركون : ما لا يمكن التفكير فيه بعد او ما لم يفكر فيه بعد . او ما قد فرض اطار وطرق للتفكير

فيه في الفكر الاسلامي وبالمقابل وصل اركون الى نتيجة مرادفة للنتيجة التي وصل اليها فيرغوت ، ومفادها ان الدنيوية موجودة في الخبرة التاريخية الاسلامية ، وامثلتها كثيرة في تاريخنا الاسلامي اوردها بايجاز شديد باعتبارها معروفة في التاريخ الاسلامي وبالتحديد في الجانب الفكري الفلسفي منه والصوفي ايضا ، وخلص الى القول : ان الدين والدنيوية موقفان مرتبطان يقفهما الانسان امام مهماته الفكرية والعلمية وانهما لم ينفصلا انفصالا تاما برما في اي مجتمع ولا اية مرحلة من مراحل التاريخ . .

البحث العربي المقابل لبحث فيرغوت ، قدمه الدكتور عبد الكريم اليافي (من سورية) وعنوانه الدين والاحياء الروحي في الوطن العربي اليوم ، دلالته في الحوار الثقافي مع اوروبا الغربية ، تباعد ام لقاء ؟ . .

وقد عالج موضوعه هذا بلمحة تاريخية عن الدين والاحياء الروحي في الوطن العربي ، واستعرض واقع الدين والاحياء الروحي في الوطن العربي اليوم ، واقتصر في هذين المجالين على الاستعراض السريع ، للملامح الاساسية في موضوع الدين والاحياء الروحي ، استعراض مفيد في معرفة الملامح البارزة والتي استخدمها من ثم في دراسة الجانب المهم في الموضوع وهو : دلالة ذلك في الحوار الثقافي مع اوروبا الغربية ، تباعد ام لقاء ؟ . .

وقد كان البحث بمجمله حافلا بالخصوصية التي تخاطب الذات وليس لها اعتبار علمي في مخاطبة الآخر وان كانت غنية بالوقائع والآراء الصحيحة والتي اثرت في امكانية ايجاد القناعة فيها ، ذلك الملمح المتعاطف مع النفس الى درجة تحجب الرؤية النقدية الدقيقة المطلوبة في هذا الحوار . الجانب التاريخي والوصفي في بحث الدكتور اليافي جانب غني ومفيد ويدل على الجهد الكبير المبذول في تتبع الظاهرة المدروسة لكنه لم يستطع الوصول بالبحث الى درجة الدقة العلمية التي يمكن من خلالها ان

نخاطب الآخر . . الاوروبيين . . وقد خص الحديث فيه عن طبيعة الاديان السماوية في وطننا العربي من الوجهة المعنية بالحوار في الندوة ومع ذلك بقيت عبارته عبارة عاطفية افقية لاتمتد باتجاه راسي يحلل وينقد بل يبحث عن نقاط الالتقاء ليدفع موضوع الحوار بين الحضارتين الى منطقة الحماسة لدى الطرفين المشاركين في الحوار . . التعقيب على بحث الدكتور اليافي قدمه البروفيسور روبيرتو روبينا سي من معهد الاستشراق بجامعة نابولي ، وقد دار مجمله في نطاق المساحة المعرفية الصغيرة التي فتحها البحث نفسه ولذلك حفلت المناقشة التي استتبعها البحث وكذلك التعقيب بالاستفسارات التي تبتعد عن (اللقاء او الصراع) الذي يمكن ان يوحي به البحث . . وبالتالي ابتعدت عن ان تشكل قيمة فلسفية أو حضارية من حقنا ان نترقبها في حوار ثقافي على هذا المستوى الرفيع . ربما كان السبب اساسا يكمن في عدم وضوح المطلوب بحيث صيغت اسئلة المواضيع بتعابير تشعر بان لعلم النفس فيها تأثيرا كبيرا ، لم يظهر ذلك واضحا في الترجمة العربية لها ، ولذلك فان طبيعة السؤال كما يمكن فهمها يعتبر بحث الدكتور اليافي جوابا مقبولا عليها . . هذا الراي حول الاسئلة لاحظه عدد كبير من المفكرين المشاركين في الندوة عربا واوروبيين وقد اجريت حوارات مع عدد من هؤلاء ستنشر في عدد قادم من مجلة المعرفة .

المفاجأة اللطيفة ، التي مرت في مجريات الحوار ، مرور نسيم الربيع ، تنعش ، وتثير خواطر النفس ، تلك المحاضرة البادئة التي قدمها (فرانسوا ــ ريجي باستيد سفير فرنسا في الدانمارك) وكانت اقرب الى قصيدة شعرية منها الى البحث الفكري ، وهي اضافة الى ذلك غنية بالافكار الموجزة الدقيقة غاية الايجاز ، وغاية الدقة ، تلخص بصفحات خمس فقط ملامح الادب والمسرح في اوروبا الغربية . .

« كل المؤشرات تدل على اننا ربما نعيش فترة تصميد فقدان ذاكرة الآثار ، كل المؤشرات تدل على اننا نبدو مثل شخصيات غولدوني

كمسافرين يتحولون كل يوم نحو « مصيف » بعيد وغير قابل للتمييز أكثر فأكثر .. ان أوروبا تقضي وقتها في اكتشاف مواهبها ثم في دفنها وكأنها على ما يبدو تبحث عن اللذة السنورية المنجرة عن اكتشافها من جديد ونسيانها متى بدا لها ذلك .. نحن نضيء منارات ونبحر بعيدا عنها لكننا نصرح بأننا سنعرف دائما اين نلمحها ، نعرفهـا كي ننساها لكننا ننتسب لها » .

ألا يلخص مطلع البحث هـذا طبيعة التغير والتبدل على السـاحـة الثقافية في أوروبا الغربية ؟ .. في تقديري هذا المقطع وحده يلخص تاريخ الحضارة الاوروبية على الصعيد الثقافي وأمثلة باستبد في بحثه هـذا واضحة الابعاد ومعروفة للعالم كله هي أمثلة من المسرح والادب الاوروبيين اضافة الى شوامخ الموسيقيين العالميين الذين ينتسبون في المنشأ الى أوروبا وهم حاليا ملك للعالم كله ..

يدخل الباحث أيضا في تفاصيل من صميم واقع الثقافة العالمية حاليا وميدانه المحدد هو أوروبا الغربية ، يقول : (ليس صحيحـا أن آدابنا ومسرحنا وسينمانا مفتونة بهذا الشكل بالقصة التاريخيـة والمواضيع الذهنية والتحقيقات والقصص السياسية الخيالية لكن ، صحيح ان العرض في الفن مثلما هو في الاقتصاد يرد على الطلب بشراهة قاسية) .

ان التغيير يكمن هنـا قبل كل شيء : كل مبدع اشكال بالكلمات او الصور وبالمشاهد او بالابيات كان منذ عشرين سنة فقط اكثر وحدة مع اثره وامام ورقته من مبدعي اليوم الذين تعيد لهم يوما بعد اليوم الشاشة الصغيرة صورة احلامهم منعكسـة بصورة مشوهة ، وذلك بالاضافة الى ارادة المستهلكين القوية والساخرة بالا يكونوا مخدوعين » .

وهذا هو واقع الثقافة في أوروبا الغربية ..

« الفكرة الجديدة في اوروبا اليوم هي احترام الفن حتى لو افقدنا هذا الاحترام الشهرة ، ان للمخترع وعيا مطردا بالاسلوب واللهجة والاشكال ، بينما تقلص وعيه بالمقاصد والنتائج ، وذلك لانه يعرف التلاعب بالافكار او قلة الاهمية التي يوليهـا (المستهلكون) لهـذه الافكار ، ان نهاية الايديولوجيات والارتيابية المطلقة والايمان الغامض بالعالم الثالث المعادي للذرة والامل الجنوني المتعلق بالبنوك والقبول لكل محتم ، رغم حماس بعض حكامنا الذي يعوض عندنا الايمان ورغم مجهود البعض ، يوجهنا كل هذا ربما بصفة نهائية للبحث عن الفن كمطلق وحيد » .

ان محاضرة فرانسوا ريجي باستيد عبارة عن نص ادبي ابداعي يرى واقع الثقافة الاوروبية ويتعاطف معها ، مع الفن ، في زحمة الحياة التي تطحن الفن بقانون العرض والطلب في السوق الاوروبية المعاصرة.. والنص غني بالفكر النقدي الثري الابعاد .. وبالمقابل كان تعقيب الدكتور عز الدين قلوز (سفير تونس في اليونسكو) دراسة مشتتة لا ينتظمها رابط نقدي ، او فكري تستشف منه زاوية ما للنظر ، تتبع في تعقيبه افكار باستيد بلغة الموافق تارة والمخالف تارة اخرى ، والمصحح تارة ثالثة ، مما لا يؤثر في النص ولا يضيف اي جديد ولا ينطلق من النص الى رؤى ممكنة من خلال الاستيضاح لتعميم الآراء ..

مقابل نص باستيد هذا ، قدم الدكتور عز الدين المدني رئيس مصلحة الثقافة في تونس بحثا حول الادب والمسرح والسينما في الوطن العربي بوصفها علامات تغير ثقافي ، مناقشة عامة للاتجاهات القائمة .. وهو البحث الوحيد الذي اشار الى مكانة الحداثة (في الادب والمسرح والسينما) في الوطن العربي وفي العالم .. واختياراته للاسماء التي تمثل الثقافة العربية الحديثة المعاصرة كانت اختيارات موفقة وصحيحة لكن ينقصها شيء من الشرح والتقويم لتكون واضحة امام المشاركين في الندوة .. ربما كانت امثلته المستقاة من ميدان المسرح اكثر دقة في وضع ملامح نقدية

مفيدة في النـدوة باعتباره مسرحيا اكثر منه ناقـدا في الادب والشعر والسينما مع ذلك اختار الاعلام في الثقافة العربية المعاصرة « الثقافة التي تمتلك مقومات (العالمية) من حيث شموليتها ، ونظرتها الى الانسان والوجود ، والانسان في الوجود ، ولغتها ، او لغة اولئك الذين اختارهم (المدني) امثلة على آرائه ، لغة قادرة على الوقوف امـام روائع الادب العالمي المعاصر بشموخ وخصوصية عربية ، مثاله في الشعر / ادونيس / ومحمود درويش وخليل حاوي والسياب ومحمد بنيس ، وجمع معهم نزار قباني ، محمد الفيتوري والمقالح ، وصلاح عبد الصبور ..

طبعا لسنا في ميدان التقويم النقدي الدقيق لمدى صحة جمعه ما بين تلك الاسماء اذ الحكم النقدي للمكانة العالمية التي يتمتع بها الشعر العربي المعاصر تنطبق فقط على ادونيس ومحمود درويش وخليل حاوي والسياب ومحمد بنيس والى حد ما الفيتوري ، بينما الآخرون في واد آخر ، واد عربي فقط .. ولكن الباحث نفسه لتسلح باختصاص المسرح فتغيب عنه التفاصيل الدقيقة في رؤية حركة الشعر الحديث ومكانتها الابداعية .. ومن المفيد هنا ان نذكر ان امثلة المدني في بحثه كانت معروفة الى حد كبير لدى المعقب البروفيسور (بروجمان = جامعة ليدن) وكذلك لدى معظم المفكرين الاوروبيين المشاركين في الندوة ..

البروفيسور (فان نيووبنهويجز – معهد الدراسات الاجتماعية – هاج – هولندا) بحث في التغير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ماذا تعني بالنسبة للعرب المناقشات الاوروبية العربية حول مستقبل حالة الرفاهية .

وفي بحثه هذا حدد النوعية الغربية الحديثة لمركب الرفاهية الاجتماعية وانتقد هذه النوعية نقدا قائما على تحديد ابعادها : « ان العصر الحديث للحضارة الغربية قد انتهى باسلوب عظيم بصفة ضخمة وبطولية ، ولكن

بصفة مخربة ايضا وبا للأسف ، ويخشى بعضهم ان لا يكون هذا كل ما في الامر ، وأن نهاية النهاية آتية لا محالة في شكل انفجار كبير مثل الذي وصفه نفيل شوت في قصته على الشاطىء .. وعلى كل فلم يتجل الى حد الآن اي منعرج واضح .. نحن الآن نعيش تبعات العصر الحديث فلو تحدانا احد لنلخص مشاكله العديدة في كلمة فربما تكون « السيطرة » هي اللفظة التي يجب انتقاؤها » .

بوصل الى هذه الرؤية عبر تتبعه للخبرة التاريخية الممتدة منذ الثورة الصناعية وبواسطتها وحتى اليوم .. باحثا في هذا التاريخ عن الذات في التقائها بالآخر وتعاملها معه (اي مع محيطها الانساني والطبيعي) على ضوء التغير والتبدل في واقع المجتمعات الانسانية خلال الفترة الزمنية المشار اليها ، دروس القطعة النقدية ذات الوجهين (الوجه اللامع هو الاقتصادي والوجه المظلم هو الاجتماعي) اذ هناك تقدم اقتصادي وتكنولوجي ، ومن جهة أخرى هناك مشاكل اجتماعية ، ويعتبر هذه المشاكل الاجتماعية مسالة « حياة فوق الهوة » اذ يرى ان العمل الاجتماعي منذ بدايته أظهر اتجاها ضمنيا نحو التضخم المطرد ، وكأن اي مشكلة اجتماعية عندما تعالج تؤدي الى المعضلة الموالية .

وعن نهاية العصر الحديث ، يبني تشاؤمه الواضح من امكانية حدوث حرب كونية ثالثة على ادلة منذرة بالنهاية من مميزات المحيط الخاص بالحضارة الغربية ، وبعضها تختص بها علاقات الغرب بأغلب انحاء العالم بالشكل الذي تظهر فيه هذه العلاقات فوق المسرح العالمي جالبة الاهتمام حبا للاهتمام ، وهناك ادلة أخرى تتعلق بالكيفية التي يؤثر بها كل هذا على الكيانات الاجتماعية الثقافية الاخرى في العالم بصفتها عروضا قائمة بأتم معنى الكلمة ، وعلى ضوء ذلك يرى ان مشاكل اليوم في الغرب هي كوارث الغد ، ووقع اختياره على علامات كمواضيع لمجادلات متخوفة ، منها : تعدد النسل ، وتضاؤل الثروات ، والتلوث ..

ويعود على ضوء امثلته هذه الى موضوعه الاساسي « العلاقـة بين الذات والموضوع » باعتباره الانجاز الاساسي ، وموطن الضعف ، للعصر الغربي الحديث .. يختار ادلة ثلاثة في نطاق ما تهدف اليه الدراسة ، لينظر فيها وهي :

١ ـ نهاية الشغل .

٢ ـ نهاية جنة الرفاهية .

٣ ـ مـا يتضمنه نموذج الذات والموضـوع للواقـع من انعكاسات مخربة له ..

وهذه الادلة يناقشها بدقة فكرية في كل الميادين الفلسفية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية عامة ، وعلى ضوء معطيات العلوم الانسانية كلها وفي اوروبا الغربية بالتحديد ، قياسا الى اماكن اخرى مختلفة في العالم ..

اما المآل الذي يعتمده الباحث فهو « التنمية الاجتماعية » ؟.

هنا يشير الى ان مشكل النموذج الثقافي الآتي يتمثل في انه لم يأت بعد وان تأثير النموذج المنصرم المتواصل (لعدم وجود خلف له) هو حاجز قوي في سبيل الفكر الذي يبحث عن النموذج الموالي ، وان التطور الثقافي في مظهره التخريبي وفي مظهره البناء على حد سواء ، هو امر نعيشه بدلا من ان نفكر في اكتشافه ، وان وضع المثقف السيء يتمثل في انه أكثر نجاحا في رؤية الماضي منه في رؤية المستقبل .

اما حديثه عن التنمية الاجتماعية في التصور الغربي ما بعد الحديث ، فلم يكن سوى عرض لآراء عـدد من المفكرين والباحثين الاقتصاديـين والاجتماعيين الغربيين ، عرض يثير العديد من التساؤلات وقد اثارها المعقب الاستاذ اديب اللجمي مما أثار جوا من الحوار والمناقشات اغنى

هذه الجلسة بالآراء المفيدة في ميدان هذا البحث باعتباره أساسيا في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبالتالي الثقافية المعاصرة .

امام هذا الغنى الفكري والنقدي الذي حفلت به محاضرة فان نيو وينهويجز ، بدت محاضرة الدكتور احمد كمال ابو المجد (من رئاسة مجلس الوزراء ـ الكويت) فقيرة بالبحث الفكري وباهتة ، الى درجة انه لا علاقة لها بموضوع الحوار العربي الاوروبي .. فقد قدم بحثا بعنوان : محاولة لتوظيف الثقافة الاسلامية في تحقيق تغيرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات العربية والاسلامية بينما المطلوب اساسا ان يبحث المحاضر في التغير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وان يجيب على السؤال التالي : ماذا تعني : بالنسبة للأوروبيين المناقشات حول مستقبل حال الامة العربية والهوية العربية .

لقد اتحفنا الدكتور احمد كمال ابو المجد بآراء لا علاقة لها بشكل من الاشكال في الحوار العربي الاوروبي ، حول العلاقات بين الحضارتين .. ولذلك حاضر لنفسه والحاضرون يسمعون ، وضيعوا علينا فرصة كبيرة ، فرصة سماع آراء اندريه ميكيل المستشرق الفرنسي الكبير في موضوعات فكرية وحضارية فجاء تعقيبه على محاضرة (ابو المجد) حسب مقتضى الحال ، الحال الذي يستدعيه البحث . بينما كان بالامكان ان يغني ندوة الحوار هذه بما عرف عنه من شمولية وعمق في رؤيته الحضارتين العربية والاوروبية .. ومع ذلك فقد كان تعقيبه اهم بكثير من البحث الذي عقب عليه .

اختتمت محاضرات الندوة يوم الجمعة / ١٥ ٤ / ١٩٨٢ . بمحاضرة لسفير الماني سابق « جونتردبل » عن مكانة واهمية الحضارة العربية الاوروبية في عالم اليوم . وهذه المحاضرة تاتي في مقابل محاضرة الدكتور محي الدين صابر التي افتتح بها محاضرات الندوة في اليوم الاول وتحدث

فيها عن مكانة واهمية الحضارة العربية في عالم اليوم .. والملفت للانتباه في خطبة الختام هذه لجونترديل ، تعصبها الكبير للحضارة الغرب اوروبية، وتعصب المحاضر لما يمكن اعتباره الخصوصية الالمانية في تلك الحضارة حتى بدا نازيا في آرائه .. على كل حال كانت خطبة الختام وهي كلمة تلقى ولا تناقش وقد القاهـا الطرف المضيف لنـدوة الحوار ولم تكن محتوياتها مدرجة في جدول اعمال حلقات العمل ولا في نقاشات الندوة .

هذا عرض سريع لمجريات ندوة هامبورغ في الحوار العربي الاوروبي ، حول العلاقات بين الحضارتين العربية والاوروبية .. وقد وصلت تلك الندوة الى نتائج عملية ايجابية تدعم العلاقات الثقافية بين المجموعتين العربية والاوروبيـة وتقوم على الفهم المتبادل لخصوصية كل طرف في الابعاد التي يتطلع اليها من الحوار الثقافي بين العرب واوروبا الغربية ..

وهذه النتائج العملية هي رسم لنوعية الحوار الدائم الذي يمكن ان يبقى مستمرا على صعيد الحياة الثقافية المعاصرة بين العرب واوروبا الغربية وتساهم فيه الاطراف المعنية في الفكر والادب والفنون بانواعها والمسرح والسينما ، سواء كانت تلك الاطراف رسمية أم غير رسمية .

ويمكن القول أخيرا : ان ندوة هامبورغ تثير الكثير من الاسئلة حول مستقبل الثقافة في العالم وحول اهميـة الثقافة في الميادين العديدة بل الشاملة التي بحثها المشاركون في الندوة وقد اوحت بالعديد من الاسئلة فطرحناها على عدد من المفكرين العرب والاوروبيين المشاركين في الحوار سننشرها في عدد مقبل من مجلة المعرفة ..

الشعر السوري المعاصر

المشتركون:

علي كنعان ○ شوقي بغدادي
د. نذير العظمة ○ محمد مصطفى درويش
ابراهيم الجرادي ○ ميخائيل عيد

ومداخلات

إدارة الندوة : عبد الرحمن الحلبي

□ عبد الرحمن الحلبي □

قال(بول فاليري)ذات يوم ، في حديث له عن المعارك الادبية الطاحنة:

« يبدو ان الاثر الفني ، وعلى الاخص الشعر ، معرّض للمحاكمة اكثر مما هو معد للتذوق . وانهم ليناقشونه اكثر مما يتذوقونه ، وان الشعر يغدو بهذا ، موضوعا من المواضيع ، لا وسيلة من وسائل التسلية ليس لك حيالها الا ان تحبها ، او تطرحها جانبا . ويبدو ان النقاد وجماعة المحاكمات يأملون بأن يقنعوا الذين يستطيبون لونا من الشعر ، الا يستطيبوه ، والذي لا يعجبهم نوع آخر ، بانه من الضروري ان يكون موضـــع اعجابهم .

وفي كل هذا يبدو نوع من الاتجاه الساذج حقا ، ولكنه مبهج في الوقت نفسه ، لان الخصومات الادبية ، تدل على وجود نشاط فكري ، بل هي تؤدي اليه بالذات مع العلم بان هذه المشادات كلها لن تؤدي الى اية نتيجة » .

بهذا القول يكون (فاليري) قد غناني عناء التقديم لهذه الندوة التي اتصور مدى سخونتها قبل الولوج فيها . كيف لا وهي ــ كما تعلمون ــ عن الشعر السوري المعاصر وربما عن المصطلح فيـــه تحديدا خـــلال موضوعين اثنين ، هما :

آ ــ الشعر المعاصر والبداية التاريخية لحركة المعاصرة .

ب ــ النثر في الشعر الحديث . (محمد الماغوط : مثلا) .

واني لآمل ان يسير النقاش في هذين الموضوعين لغاية نقدية صرفة فيها الكثير من التشوف نحو المستقبل ، والقليل من النجومية الذاتية . مثلما آمل ان نعمل ما استطعنا على تحقيق شعارنا في مثل هذه الندوات :

« مناقشة حرة في قضايا الثقافة والفكر » ، ذلك لاننا لسنا نعتقد ان ثمة مطلبا اكثر الحاحا من مطلب الحرية للنقاش في الثقافة والفكر . وعلى هذا الاساس اطرح سؤالي هذا وانا ارحب بكم جميعا .

● ـ ما هي ابرز السمات التي تميز الشعر السوري المعاصر عن العصور السابقة والقريبة له . وكيف نحدد البداية التاريخية لحركة المعاصرة في شعرنا هذا ، وما هي العوامل الموضوعية التي ساعدت في وجود القصيدة الحديثة ؟ .

اقترح ان يبدأ الاجابة الاستاذ شوقي بغدادي .

◊ بغدادي ◊

السؤال ، كما لاحظتم ، يشتمل اسئلة عديدة . « ابرز السمات التي تميز الشعر السوري المعاصر عما سواه » هذا سؤال يحتاج الى بحث خاص طويل . « البداية التاريخية الحقيقية لهذا الشعر » قد نختلف عليها طويلا ، وتحديدها يحتاج الى مجلدات . «العوامل الموضوعية التي ساعدت على وجود القصيدة الحديثة » كذلك الامر . لا ادري لماذا اراد الاستاذ عبد الرحمن أن يغرقني فورا في المياه العميقة وانا لا اتقن السباحة جيدا .

قبل أن ابدا الاجابة عن السؤال لي امنية اوجو ان تتحقق خلال النقاش ، وهي في بحث اي موضوع ، وخاصة الموضوعات الفنية ، جدير ان يكون هناك شبه منهج متفق عليه في البحث . « الشعر السوري المعاصر » عندما يقرأ الانسان هذه الكلمة ، يتبادر لذهنه الكثير من الافكار والانطباعات : كيف يبحث هذا الشعر ؟ . هل يبحث كمدارس ؟ هل يبحث كتحديد تاريخي ؟ هل يبحث كسمات ؟ .

لكن يبدو اننا تعودنا في مجالسنا على ان نقطف من كل بستان زهرة ، وأرجو ان تكون الزهرات التي نقطفها هي الاجمل .

اريد ان ابدا اولا بمنتصف السؤال ، يعني : البداية التاريخية الحقيقية للشعر السوري المعاصر ، هذا العنوان يضعنا امام الصعوبة التالية . (كلمة سوري ، الشعر السوري) هل نحددها بسوريا المعروفة الآن ، أم بسوريا الطبيعية التي نسميها عادة ب (بلاد الشام) ؟ لاننا نلاحظ عندما نبدأ الحديث عن شعر الخمسينات ـ مثلا ـ وما بعده نحدد الموضوع بسوريا بحدودها الحالية . ولكن حينما نتحدث بشكل مطلق يتبادر الى الذهن بلاد الشام فاذا اخذنا الاطلاق فالبداية التاريخية للشعر السوري المعاصر يمكن ان تبدأ اذن في أواخر القرن التاسع عشر ، فنحسب ـ مثلا ـ جيل ابراهيم اليازجي وسليمان تاجي الفاروقي وعبد القادر المبارك بداية للشعر السوري المعاصر ، واذا اعتبرنا المعاصرة هي المرحلة الفاصلة بين عصور الانحطاط التي تميز عهود المماليك والعثمانيين في اواخرها . وبداية عصر النهضة يمكن ان نقول ـ بدا مع هذه النهضة القومية . ولكن اذا حددناها بسورية المعروفة الان فيمكن ان نقول : ان البداية الحقيقية تبدأ مع بدايات القرن العشرين وربما في اجيال الثلاثينات بالتحديد . مع جيل بدوي الجبل وخير الدين الزركلي وامجد الطرابلسي وانور العطار .. هؤلاء .. ثم باستطاعتنا ان ننتقل الى الاجيال التالية : جيل نديم محمد الذي يمكن ان نضع معه نزار قباني ، نسبيا طبعا لكل شخص مزاياه الخاصة ، ثم اجيال التكتلات المعروفة ، اجيال الخمسينات بقسميها الواقعية الاشتراكية والرومانسية ، ثم جيل الستينات الى الان . هذا استعراض سريع لمحاولة قدر الامكان لضب الموضوع تحديدا .

◇ **الحلبي** ◇

أما عن ابرز السمات التي تميز الشعر السوري عن غيره .. المعاصر طبعا ، ثم عن العصور السابقة له ، بتحديد جدا . وليس عن غيره .

◊ **بغدادي** ◊

يعني الشعر السوري عن نفسه ، بماذا يتميز الشعر السوري عن نفسـه .

◊ **الحلبي** ◊

بالضبـط .

◊ **بغدادي** ◊

لا شك انه يجب ان يكون لهذا السؤال شقان ايضا بالشكل والمضمون ، ولكن يخيل لي ان المسالة مترابطة الى حد كبير ، فالشعر السوري السابق لما تسميناه تاريخيا الآن ما هو الا جيل العصور التي نسميها عادة بالانحطاط ، فهي اجيال الزخرفة ، اجيال موضوعات المدح والتهنئة والالغاز والاحاجي والتسليات ، لا يمكن ان نسمي كل هذا شعرا .

عمليا اذا كانت سوريا فيما مضى موئلا او منبعا او منارة للشعر فلقد جاء عليها زمن فقدت هذه الريادة ويمكن القول : ان عودة الريادة الحقيقية ، او عودة جزء من هذه الريادة اليها بدأ مع القرن العشرين ، وبالميزة والسمات الاساسية التي تميزه عما قبله في المضمون . السمات في الشكل : لا نلاحظ في الشكل تغيرات اساسية تميز الشعر السوري عما قبله الا اذا اعترفنا ان محاولة التخلص من طوفان الزخرفة هو سمة فيمكن القول : ان سمة التحرر من الصنعة والعودة الى الاصالة الاولى ، يعني الى العصور السابقة ـ نقصد العباسية الزاهية وما قبلها وهي سمة مشتركة كما ترون وليست خاصة بالشعر السوري . اما في المضمون فالملاحظ ان السمة الاساسية وهي تبني الشعر السوري لاسباب تاريخية وموضوعية قد تعرفونها جميعا ، ان الشعر السوري يتميز عما قبله

بموضوعاته التي يمكن ان نسميها القومية او الثورية التحررية . فالشعر السوري شعر عربي قومي يحمل سمة القومية بكثير من التطرف ربما ، احيانا ، وبكثير من الاخلاص ، ولعل هذه السمة هي التي تميزه عما قبله . وربما عن جيرانه الى حد قد يستمر الى الان — ربما — . اما اذا اردنا ان نعمم في هذه السمات فنحن مضطرون الى استعراض الشعر السوري المعاصر بأكمله ، بكل اجياله .. ولا اعتقد أن المجال يسمح لنا بابراز كل هذه السمات ، لانني لاحظت من خلال الاسئلة التي طرحها ، يوجد اشارة الى هذه السمات . فما هي سمات الشعر السوري في الخمسينات ، طبعا تختلف عن الاربعينات ، تختلف عن الستينات .. وهكذا . فاذا اردت ان اتوغل في الاجابة فيجب ان احدد بالتدرج تماما كل جيل بماذا يتميز عما سبقه ، فلذلك حددت اجابتي بمرحلة معينة ، كانني اجيب على هذا السؤال : ما هي ابرز السمات التي تميز الشعر السوري المعاصر في بدايات عصر النهضة فقط عما قبله ، واذا شئتم الافاضة في الجواب فأعتقد أن المجال يجب أن يكون مفتوحا لغيري ولا اعتقد انكم اجتمعتم لسماعي وحدي .

◇ **الحلبي** ◇

الشق الاخر من السؤال عن العوامل الموضوعية التي ساعدت في وجود القصيدة الحديثة .

◇ **بغدادي** ◇

في سوريا ؟

◇ **الحلبي** ◇

القصيدة الحديثة .

◊ بغدادي ◊

العوامل التي ساعدت على وجود القصيدة الحديثة . يعني الجواب على هذا السؤال يقتضي بالضبط : تعريف القصيدة الحديثة ما هي ، بالضبط ، ما هي مميزاتها ، ما هي القصيدة التي تستحق هذه التسمية، كيف ، وما هي الظروف التاريخية التي نشأت بها ، وهذا سيقودنا الى اعطائها هذه السمات من خلال الشكل هل هي شعر التفعيلة ، هل هي القصيدة التي انتقلت من الخطابة الى المنولوج هل هي القصيدة التي تتميز بالرؤيا الشاملة ، هل هي .. هل هي .. هل هي ... وبهذا تبدو الاجابة صعبة اذا كنا نتوخى من الشخص المسؤول الاختصار ، ولذلك اريد ان احدد :

◊ الحطبي ◊

لماذا تريد ان تحدد نفسك بزمن آني يجعلك تميل للاختصار والتكثيف نحن امام موضوع ونتصور انه موضوع كبير ، وينبغي ان نضع لهذا الموضوع مفاصل ننطلق منها في عملية نقدية نرى ان الكتب الكثيرة التي تناولت نقد الشعر عندنا لم تقترب من قاعدة يمكن ان ننطلق منها لنعرف ما هي هذه الحداثة بشكلها الفني . ومع ذلك ربما عدنا الى هذا الشق حينما نستمع الى راي الدكتور نذير العظمة .

◊ العظمة ◊

الواقع هناك حاجة ملحة الى تحديد المصطلح النقدي الذي نستخدمه في فهم الحركة الشعرية الحديثة وفي فهم ظاهرة الحداثة . وينبغي لنا ان نتفق ولو على منطلقات عامة فيما يختص بالمنهج لتناول المصطلح وتناول الحركة . فالمعاصرة مثلا يمكن ان نفهمها على انها معاصرة زمنية كل من دخل زمنيا (كرونولوجي) بالتاريخ الحديث هو حديث ، بهذا

الشكل نفرغ الحركة الشعرية من مفاصلها الرئيسية ونفرغها ايضا من المحتوى ، وانا ارفض المفهوم الزمني .

رب شاعر قرض الشعر في القرن العاشر هو اكثر حداثة من شاعر يحيا في ثيابنا اليوم . وجدليا رب شاعر .

◊ **بغدادي** ◊

والعكس صحيح .

◆ **العظمة** ◆

العكس صحيح . فالمعاصرة على ما اعتقد ان الذين **نظموا هذا اللقاء** قصدوا بها الحداثة ، والحداثة مفهوم قبل ان تكون مظروف . واشارك زميلي الشاعر والقاص شوقي بغدادي بأن هنالك صعوبة بتحجيم الحركة الشعرية جغرافيا ، اي اننا لا يمكن ان نقبض معاهدة (سايكس بيكو) جديا ونتكلم عن الشعر ضمن هذه الهوية السياسية التي فرضت علينا من الخارج . والتناول الواقعي ربما كان ان ناخذ الوحدات الطبيعية الجغرافية عامة كمنطلق للبحث . على هذا نرى ان الشعراء ـ مثلا في دمشق ـ يتفاعلون مع الشعراء في شتى العواصم العربية الاخرى ،من منطلق ان الحياة واحدة والتاريخ واحد والمصير واحد واللغة واحدة ، فكيف يمكن ان نجزىء ! . واذا اردنا ان نسهّل على منظمي هذه الندوة الموضوع لنتعاون معهم ونقبل بمنطلقاتهم النقدية ، يمكن ان نحدد بدايات تاريخيـــة .

مفهوم العرب للشعر هو انه صورة ، الصورة هي رديف الشعر ، وكل شعر ليس فيه صورة يجد العرب صعوبة في فهم هذا الشعر ـ طبيعي صورة موقعة مموسقة ـ لذلك احتفلوا بموسيقا الشعر هذا

الاحتفال الكبير وجعلوها علما ، مع الخليل بن احمد الفراهيدي ، اقرب ما يكون الى الرياضيات ومفهوم العرب للموسيقا ككل المفاهيم القديمة اللاتينية والفارسية واليونانية ، ان الموسيقا في الشعر موسيقا كمية ــ الموسيقا الكمية ، يعني ان في القصيدة الواحدة وفي البيت الشعري الواحد يجب ان يكون هناك عدد من التفعيلات متساوية في الشطر والعجز ، ليس من المقاطع اللغوية بل من التفعيلات لذلك رفضوا القرآن شعرا لا عقيدة ومذهبا وقالوا : ان القرآن ليس بالشعر . من المفهوم الحديث القرآن شعر ، هو أول صورة شعرية حرة في تاريخ الشعر العربي قاطبة . ولو ان للقرآن وزنا غير مخصوص بمعنى أنه لا يعتمد على الموسيقا الكمية بل يعتمد على الموسيقا الكيفية فانت عندما تصغي الى سور القرآن تصغي الى صور موسيقية ، لكنك لا تستطيع ان تقيسها بالتفعيلة .

بسم الله الرحمن الرحيم : « هل اتى على الانسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا » . هذه أطول آية او من الآيات الطوال في القرآن فيها هذا النغم السيمفوني والآيات القصار تجدون فيها موسيقى متقطعة .

بسم الله الرحمن الرحيم : « والضحى والليل اذا سجى ما ودعك ربك وما قلا ؛ ولا الآخرة خير لك من الاولى ولسوف يعطيك ربك فترضى » . . . الخ ما هنالك . فاذا اخذنا الحداثة على انها مفهوم شعري ايقاعي مخالف للتراث نجد في التراث صيغة موسيقية موافقة ؛ وعندنا في سورية بدات حركة الحداثة عندما حاول الشعراء ان يخرجوا من المفهوم الاصيل التراثي الى مفهوم جديد من الايقاع الكمي الى الايقاع الكيفي ، من البحور الى اللابحور الى موسيقا المقطع ، الى الموسيقا لا الكمية بل الموسيقى التي تاتي من الجملة (الوحدة) الاساسية ؛ وتوثيقها مع باقي الجمل في صورة شعرية واحدة . هذه المحاولات بدات في تاريخنا الحديث اول ما بدات مع جبران خليل جبران وامين الريحاني

فجبران استعمل مصطلح القصيدة المنثورة والقصيدة المنظومة في رسالة من رسائله لمي زيادة عام ١٩١٨ وبدأ بكتابة القصيدة المنثورة مبكرا منذ ١٩٠٥ زاعما ان ما يكتبه قصيدة منظومة . وامين الريحاني استعمل مصطلحا مشابها .

فاذا كان جبران خليل جبران قد تأثر بالنثر الشعري (لوليم بلي) وهو شاعر رومانسي صوفي ـ أواخر القرن الثامن عشر والتاسع عشر ـ فان امين الريحاني استعمل صيغة جديدة سماها الشعر الحر ، وأول تسمية للشعر الحر صيغت بالعربية هي من صنع امين الريحاني ، فقد ترجم (فري فيرس) بالانجليزية أو (فيرس ليبر) بالفرنسية في مقدمة (هتاف الاودية) المجموعة الشعرية التي جمعت قصائده في النثر وجاءت في الريحانيات جمعها اخوه البير الريحاني في مجموعة واحدة . هذه القصائد ليس لها وزن ولكنها احيانا تلجأ الى السجع لا القافية ، هناك فروق فنية بينهما كما تعلمون لكن المهم في الناحية النقدية أن امين الريحاني لاول مرة يقول : انه تأثر بـ (وولت ويتمان) صاحب (أوراق العشب) انه يبدأ تقاليد شعرية جديدة تنتقل من مفهوم الشعر العربي التراثي المبني على الكمية الى شعر جديد يبنى على الكيفية ، الى شعر مقيس بالتفعيلة وشعر غير مقيس بالتفعيلة . الى جانب هذه الفوارق طبعا هناك فوارق المضمون وهي تكاد تكون باهمية الشكل ان لم تفق هذه الاهمية ، ان الحياة العربية الحديثة بما فيها من تبدل وبما فيها من غنى وبما فيها من تناقض وبما فيها .. وبما .. وبما .. تحتاج الى صيغة شعرية جديدة . في القطر عندنا ، هناك الاتباعيون الكلاسيكيون الجدد على راسهم بدوي الجبل أعظم اتباعي حديث على الاطلاق في بلاد العرب اخذ القصيدة قصيدة العمود ونفضها نفضا بنية ومفاصل وايقاعا وكلمات واسلوبا وموقفا شعريا واعطانا قصيدة حديثة فبدوي الجبل من هذا المفهوم شاعر حديث . وحداثته مبنية على القصيدة العمودية ، ومع

بدوي الجبل هناك عدنان مردم ، خليل مردم ، الاتباعيون ، انور العطار شفيق جبري ، البزم ، خير الدين الزركلي ، كلهم اتباعيون جدد ، مفهومهم الشعري قائم على بعث التراث ، بعث النموذج والصياغة عليه . فاذن هناك نموذج سلف وابداع الشاعر يجب ان يكون مقيسابهذا النموذج ايقاعا وعبارة وموقفا وشاعرية. جاء جيل بعد هؤلاء هو جيل الرومانسيين العرب المتأثرين بالرومانسية الفرنسية والانكليزية بشكل خاص، والمتأثرين ايضا بالشعر المهجري : فوزي المعلوف بشكل خاص وليس ايليا ابو ماضي لانه شاعر تاملي ، وجبران خليل جبران لانه رومانسي رمزي خاصة في قصيدة المواكب .

الرومانسيون العرب كانوا ردة فعل على حركة الانبعاث في القطر . ان قصيدة العمود لا تكفي ، ان ننسج على منوال الاقدمين لا يكفي ، ان يكون هناك نموذج في الايقاع والصياغة والموقف الشعري فنا كشعراء حديثين مرفوض ، علينا ان نخلق صياغتنا وموسيقانا وايقاعنا ومواقفنا الشعرية ، وعوضا عن أن نحتكم للنموذج السلفي نحاول ما امكن ان نخلق نماذجنا المعاصرة من هؤلاء : نزار قباني في وقت مبكر عمر ابو ريشة وهو زعيمهم على الاطلاق . لكن رغم أن نزار قباني فيما بعد وضع قدمه على ركاب الحركة الحديثة واستعار التفعيلة ، شكل النص الحر ، واستخدمه في قصائده الشعرية لكنه في الواقع الحق يقال ... شاعر رومانسي .

بعد هؤلاء جاء اناس قد لا نأبه بهم في حياتنا الشعرية ، لكنهم هم المجددون الحقيقيون بمقياس أنهم حاولوا مفهوما شعريا جديدا لا يتفق مع النموذج التراثي ، وحاولوا ان ينتقلوا من مفهوم الكم الى مفهوم الكيف بالايقاع وفتحوا هذا النزيف في اللغة والشعر والموقف المعاصر ، ومازال اللغة تنزف حتى اليوم .

هل تنزف موقعا ، يعني بايقاع ، بموسيقا ، هل تنزف ... هذا أمر اخر . من هؤلاء ، وعلى راسهم : اورخان ميسر وعلي الناصر من

حلب هؤلاء مجددون ، لكن الى اين وصل تجديدهم فهذا امر اخر ، لكنهم حاولوا مفهوما جديدا . وآخذ عليهم كناقد وكشاعر انهم ادخلوا السوريالية الى الشعر العربي المعاصر ـ السوريالية الفرنسية ـ من مصادر انكليزية لانهم لا يقرأون الفرنسية . وآخذ عليهم ايضا انهم حاولوا ان يترجموا المذهب الشعري ، كما يفعل توفيق الحكيم احيانا في مسرحياته يواكب كل حركة المسرح الحديث وعوضا عن ان يترجم مسرحية بعينها او يقتفي مسرحية بعينها يأخذ المفهوم ويكتب مسرحا حسب المفهوم لا حسب نموذج محدد منه .

بعد اورخان ميسر وعلى الناصر هناك شاعر معاصر اسمه سليمان عواد قد كتب اربع خمس مجموعات شعرية ، ايضا يكتب شعرا منثورا وهو شاعر رومانسي ، ومع سليمان عواد هناك شاعر يعيش بين ظهرانينا هو اسماعيل عامود في التسكع والمطر وغيره من المجموعات . ولو ان لهؤلاء وهجا اقل من الوهج الذي نجده عند محمد الماغوط ، شاعر ايضا ، اعترض على كلمة (النثر) التي استعملها مدير الندوة هنا .

◇ **الحلبي** ◇

انا قلت : نثر محمد الماغوط في الشعر الحديث وهو عنوان لسؤال كبير سيخالفك الراي فيه الاستاذ بغدادي وسناتي عليه لاحقا .

◆ **العظمة** ◆

حسنا ، استطيع القول ان الشعر في القطر السوري قد عتم عليهم . يعني مثلا نجد الناقد السوري او الناقد في بلاد العرب بشكل عام ـ من حيث يدرون او لا يدرون ـ يجهلون مدى الاسهام الذي ساهم به شعراؤنا في دفع حركة التجديد قدما الى الامام . ومع ان اخواننا في لبنان حاولوا المحاولة الاولى لكنها لم تثمر ، اما نحن فقد حاولنا المحاولة الثانية فاثمرت ، واصبحت حصادا وغلالا تملأ وجه العروبة .

قصيد النثر ، الشعر المنثور ، لم يعط ثماره في لبنان حيث بدأ ، بل هنا ، ان اعظم شعراء هذه المدرسة او هذا الاتجاه هم شعراء من القطر السوري وهم الذين دفعوا عربة شعر قصيدة النثر الى حيث هي اليوم . هذا اتجاه . الشعر الحر بدأ في العراق دون ريب . بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، البياتي ، بلند الحيدري . وله صلات بالنبد العراقي القديم – هناك نوع من القصيدة يسمونها النبد تستعمل بحر الهزج وبحر الرمل (مزيج منهما) .

◊ **بغدادي** ◊

الشعر الحر المقصود به شعر التفعيلة ؟

◊ **العظمة** ◊

نعم .

◊ **بغدادي** ◊

اليس المهجريون الذين اوجدوه ؟

◊ **العظمة** ◊

الشعر الحر شعر التفعيلة .

◊ **بغدادي** ◊

لكنك قلت ان هذه التسمية لامين الريحاني !

◊ **العظمة** ◊

انا انتقد امين الريحاني لانه ادخل شعرا منثورا واعطاه مصطلح الشعر الحر . الشعر الحر في العربية غير الشعر الحر بالاجنبية . هو

بالعربية ان تتحرر التفعيلة من التناسبية للبيت العربي هذا مفهومنا للشعر الحر .

◇ الحلبي ◇

الريحاني ذكر اكثر من مصطلح لهذا النوع من الشعر .

◆ العظمة ◆

استعمل مصطلحين : الشعر المنثور ومصطلح الشعر الحر ، وانا ارفض الشعر الحر كتسمية لما حاوله هو ، وابقي قصيدة الشعر المنثور. أما الشعر الحر (فيرس ليبه) او (فري فرس) (Free Verse) هو قصيدة التفعيلة . والتفعيلة تحرر من تناسبية البيت العربي الذي يحتوي تفعيلات معينة بعينها .

◇ بغدادي ◇

يبدو لي ان بحثنا تشتت بعض الشيء ارجو أن نعود الى السؤال الذي نناقش فيه . لقد قطعت كلامي عند هذه النقطة : ما هي السمات الاساسية التي تميز القصيدة الحديثة . الجواب على هذا السؤال بالضبط . اما الاستعراض التاريخي فشيء آخر .

◇ الحلبي ◇

بالنسبة لما طرحه عن جبران وعن الريحاني بعد إضافات مهمة في الموضوع .

◆ العظمة ◆

الحقيقة انا اعترض . هل تريدون ان تبحثوا ام تريدون ان (تلحموا) . إذا بودك ان تبحث في الشعر العربي المعاصر او الحديث

ينبغي ان تسمي الاشياء بمسمياتها وتواجه . فانا اعرف ماذا احكي . وقد امضيت عمري في هذا الموضوع ليس يضيرنا ان ناخذ السؤال الاول ونستفيض في بحثه على ان نلامس الاشياء ملامسة سريعة ونمضي ، اي نثب خببا في الاسئلة كلها ولا نحصل قصب السبق فهذا شأن آخر . هذا إذا كنا نمتلك حرية البحث . فأنا طرحت مصطلحا وعلي أن أوضح هذا المصطلح . اشكال القصيدة العربية هي اربعة : قصيدة موحدة الوزن والقافية . في قصائد قديمة حديثة ، مثلا : « غير مجد في ملتي واعتقادي » لابي العلاء ليست قصيدة قديمة بمعنى الحداثة ، بل هي حديثة . ولهذا فقصيدة العمود يمكن ان تكون حديثة ؛ استعملوا هذا الجدل . ثم هناك قصيدة الشعر الحر ، وهي قصيدة التفعيلة ، وهذه ، هناك عندنا سبعة بحور ، تقريبا نصف العروض ، بسيطة استطاع شعراء مدرسة الشعر الحر أن يمتشقوا من البحور القديمة بحورا جديدة نسميها البحور المنطلقة . انطلقت من القديم . الفارق بين البحر القديم والبحر الجديد أن البحر القديم فيه تناسبية البيت وهو الدماك الاساسي تفعيلات بقدر التفعيلات الموجودة في العجز والصدر واحدة . أما في الشعر الحر نتأخذ التفعيلة الواحدة وتصوغها (اثنان ثلاثة اربعة اثنان ثلاثة أربعة أو (أربعة اثنان ثلاثة) حسب الانسجام الموسيقي .

فاذن عندنا سبعة بحور جديدة منطلقة تتصل عضويا بالصيغة التراثية . ولكن من حيث الصيغة هي صيغ جديدة اخذت مادتها من الايقاعات القديمة فأعادت توزيعها . هذه هي مدرسة الشعر الحر .

◇ الحلبي ◇

اعتقد اننا لسنا مختلفين في هذا الموضوع يا اخانا الدكتور . ولكننا مختلفون في طريقة البحث أساسا . لاننا حتى الآن لم نبحث العوامل الموضوعية التي ساعدت في خلق القصيدة الحديثة كي نختلف او نتفق في مسألة الوزن التي اتخذها الشعر الحر .

نحن نشكركم فعلا لانكم ذكرتم ــ أثناء استطرادكم في البدايات السحيقة جدا ــ عاملين من العوامل المساعدة في ولادة هذا الشكل الشعري ، في الوقت الذي لم يذكر فيه الاستاذ بغدادي شيئا منها . مع اننا نعرف ــ حسب اطلاعنا ومتابعتنا ــ ان الموقف من المدينة ، الهروب من القرية العودة الى القرية ، الشعر المترجم ... الخ هي التي أوحت ، كعوامل موضوعية ، في إيجاد القصيدة الحديثة .

◆ العظمة ◆

انا لم انته الى البدايات التاريخية المعنية بسؤالك حتى الآن ، انا احاول ان اوضح المصطلح كي انتقل الى البدايات التاريخية . حيث ان للشعر الحديث اربع صيغ ... الحديث ... الحديث (مؤكدا) . القصيدة العمودية شعر حديث . عندنا مثلا محمد مصطفى درويش يكتب القصيدة العمودية ، هل تقول ليس حديثا ؟! أبدا هو حديث . وعندنا قصيدة الشعر الحر ، وعندنا قصيدة الشعر المنثور ، وعندنا قصيدة النثر وهما صيغتان مختلفتان جدا كاختلاف الشعر الحر عن القصيدة العمودية ، كذلك قصيدة النثر تختلف عن الشعر المنثور .

في الاربعينات المبكرة ، حيث كان اخواننا في العراق يبدأون حركتهم الحديثة (الشعر الحر) ، أيضا هنا في سوريا كان لنا محاولات في هذا المجال : نزار قباني ، شوقي بغدادي ، نذير العظمة ، قصيدتي انا (مساء القرية) كانت العام ١٩٤٨ او ١٩٤٩ ، وقصائدي التي نشرتها في (النقاد) و (عصا الجنة) مبكرة تعود الى ما قبل الخمسينيات حتى . بمعنى فك البنية الموسيقية للعروض العربي التي اضاءها النقد إضاءة ساطعة عند اخواننا في العراق ، لم يتناولها النقاد عندنا في الشام . هناك بدايات حتى في مدرسة الشعر الحر ، كما في مدرسة قصيدة النثر او الشعر المنثور ، هناك بدايات جيدة وناضجة ومهمة ــ ليست بدايات فحسب ــ بل اسهمت في دفع عربة الشعر الحر الى الامام ؛ منها مثلا

مجموعتي : (غدا تقولين كان) . لست اريد ان اتحدث عن نفسي فانا كشاعر لا العب دور الشاعر الآن وانما العب دور الناقد . وانا كما ترون احاول ان اكون عادلا حول كل المدارس الشعرية التي توجد في القطر .

قصيدة النثر ــ بعد قصيدة الشعر الحر ــ هذه مثل الشعر المنثور ، ومتفاعلة مع قصيدة الشعر المنثور . مستوردة ، ليس بالمعنى السلبي وانما . . .

يا اخي : الشاعر العربي بعد الرومانسيين الذين فتحوا قلوبهم لكل الرياح ، للتراث الانساني ، هناك حركة يجب الا نقلل من شأنها . هي ان الشاعر في بلادنا لا يمكن ان يكون شاعرا إلا اذا انفتح على كل الرياح .

◇ الحلبي ◇

عذراً . ساعترف امامكم ــ على الرغم مما تتهمني به الصحافة الادبية من شدة في إدارة الندوات ومن قسوة ايضا ــ بانني اكاد اعلن عدم تمكني من المتابعة على هذا النحو . فنحن يا دكتور ندير لسنا ضد فتح الابواب او القلوب او الشوارع . وكم اتمنى لو انكم تتذكر اننا لسنا بحاجة (ندوة وجمهورا) لان نعرف هذه الامور ، لانها ليست المعنية بندوتنا هذه اولا ، ولانها ثانيا قد لا تضيف إلينا كثيرا من المعرفة ولان الشاعر غير المنفتح على الثقافات يسقط بداهة .

نحن امام اسئلة محددة للغاية اجبت عن بعضها وبخاصة فيما يتعلق بمسألة الخروج عن الاوزان الخليلية بين صدر وعجز ، فهل . . . .

◇ العظمة ◇

الايقاع مثل العمود الفقري للهيكل . يعني إذا كان الشعر غير متصل بالحياة العربية ككل : البنية الاقتصادية ، السياسية ، الفكرية ، الفلسفية النفسية ، فليس له قيمة .

يعني تغير الانسان فتغير الشعر . تغيرت الحياة فتغير الشعر .

لكن الشاعر ، باعتباره يعنى بالموسيقا وبالكلمة وبالصورة فيترجمها الى ايقاعات وصور وكلمات . وأنا مع ما قاله الزميل بغدادي من حيث أن الشعر السوري شعر عربي قومي ، ومن ابرز سماته المعاصرة هذه انه عربي قومي . ذلك لان الشعر متصل ببنية الحياة .

◇ **الحلبي** ◇

شكرا . يمكن ان نعود للدكتور العظمة فيما بعد . فلنستمع الآن لوجهة نظر الاستاذ علي كنعان .

◇ **كنعان** ◇

صوتي ليس كصوت الدكتور ، لانه استاذ محاضر . ارجو ان تعذروني اذا جاءكم صوتي ضعيف عن الطبقة التي كان يتحدث بموجبها الدكتور وإن كنت أشكر له الاستعراض الذي قطعه الاستاذ عبد الرحمن ، وكان بودي ، وربما مستقبلا أن يسعفنا بمحاضرة عن الشعر المعاصر وليس ندوة ، باعتبار ان الندوة مختلفة ، إذ فيها نتحاور لا نحاضر . فانا ارى المعاصرة هي عندما دخل هذا القطر العصر الحديث واراها في الصدام ما بين القوى الوطنية والاستعمار الفرنسي . انا مع الاستاذ شوقي بغدادي بأن الشعر العربي المكتوب بالعربية في جميع اقطاره لا يمكن ان يكون اقليميا . شعر العربية بدأ قوميا ولا بد ان يستمر قوميا وإلا كتب موته بيده او بظلفه .

نقول الشعر السوري ، وانا تداولت مع الصديق الاستاذ عبد الرحمن طويلا وهو يحضر لهذه الندوة ، نحن هنا في مستهل ندوات لان الموضوع طويل وعميق وشائك ، وبما أن الاقليمية بدأت تطغى وتتبلور ، هناك

دراسات كثيرة عن الشعر العراقي والشعر المصري والشعر السوداني : ربما اقطار المغرب العربي ماتزال مترابطة اكثر . ايضا نحن لا نستطيع أن نقول الشعر السوري الا ونحن نعني الشعر العربي السوري ، لاننا خارج قوميتنا لا وجود لنا . إذن انا ارى المعاصرة هي دخول هذا القطر العصر ، والبدايات الاولى ربما اتعبتنا كثيرا اذا اردنا ان نبحث عنها لان سنونوة واحدة لا تجلب الربيع كما يقول المثل ـ ولست أدري اذا كان مثلا انكليزيا ـ ولهذا ارى كقارىء ؛ ربما اكثر مني كشاعر ، ولن اغرق في التعاريف والمفاهيم والمصطلحات ، وانما سأسمي متى بدا هذا الشعر ، ارى ان هذا الشعر ربما بدا مع مطلع هذا القرن بالشعر المهجري الذين لم يستطيعوا ان يعيشوا هنا وهاجروا وبدلوا ـ كما يقول الدكتور شاكر مصطفى ـ يعطوننا شيئا جديدا حينما اصطدموا بالمدنية الغربية مع المحافظة على ذكرياتهم وحنينهم الى الوطن الام .

اذكر وانا في اواخر المرحلة الاعدادية أنني سمعت ـ وكنت في اطراف البادية اعيش ـ حديثا للدكتور طه حسين وهو يزور دمشق ، لا اذكر تماما إن كان ذلك العام ١٩٥٣ أو ١٩٥٤ . طلب اليه ، يبدو كان ذلك في جامعة دمشق ، أن يتحدث عن الشعر الشامي ـ كما يسميه ـ قال : إنه يرى الشعر في سوريا يختلف عن الشعر في العراق وعن الشعر في مصر واذكر ـ إن أسعفتني الذاكرة ـ لاني لم اجد هذا الحديث مسجلا . يقول : الشعر في مصر اكثر سلاسة لقربه من اوروبا والشعر في العراق اكثر جزالة واعمق لارتباطه بالبيداء والصحراء والتراث العربي ، والشعر السوري كان ـ مثلما نقول في اللغة السينمائية ـ يساوي مونتاجا بينهما ، اي نوعا من التوليف او المزج .

انا أرى بدايات سياسية لحركة الشعر الحديث ، هذه البدايات ليست باستشهاد يوسف العظمة لاننا لم نكن قد اطلعنا بعد على المدنية

الغربية ، أو الشعراء خاصة لم يكونوا قد اطلعوا ، في تلك الفترة بدا الصدام مع القوات الاجنبية ، انما مجيء الشعر الحديث ، ولو وجدنا أبياتا ، جاء متأخرا . انا مع الدكتور نذير أن الحداثة موجودة حتى في الشعر الجاهلي . طرفه يقول مثلا : « ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه » هذا شعر يحتوي صورة حديثة . وامرؤ القيس عندما يقول : « والليل كموج البحر » هذه صورة حديثة . وعنترة عندما يقول :

« وودت تقبيل السيوف لانها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم »

هذه صورة ربما ستبقى حديثة حتى بعد آلاف السنين ولكننا لا نريد هنا ان نبحث في البدايات الاولى الصغيرة ، نريد عندما اثبتت القصيدة الحديثة وجودها ، سواء بدأت في العراق او بدأت في مصر او بدأت هنا بالدكتور علي الناصر وغيره .

وباعتقادي انه لا يوجد شيء بدون حاجة ــ سواء بالفن او بغيره ــ الحاجة أم الاختراع ــ كما يقال ــ ؛ وكان ثمة حاجة لميلاد القصيدة الحديثة ولدخول الشعراء العصر . ولقد دخلنا العصر ــ فيما أرى ــ في خروج الوطن العربي من البداوة والريفية الى المدنية .

واذ متى دخل الشاعر العربي السوري المدنية؟أتصور انمعظم شعراء الاربعينات وحتى بدايات الخمسينات شعراء ريفيون بما فيهم نزار قباني . كانت دمشق قرية ، وانا أسميها حديقة حتى أوائل الستينات ، وانا اعرفها منذ منتصف الخمسينات ربما ، كانت حديقة ريفية . فاذن دخول المدنية ، او دخول هذا الصدام مابين الواقع ومابين المفاهيم وما بين المدنية الغربية هنا تبدا الحداثة فيما أرى .

التأثر بالمهجر كان واضحا ، ربما اضع علامة سياسية للتبسيط واقول : ان عام النكبة ١٩٤٨ ــ اغتصاب فلسطين ــ وبدايات الاستقلال

من هنا بدأ الشعر الحديث . نقطة اخرى لتطوره هي هزيمة ١٩٦٧! بعد هذا الحدث اختلف الشعر كثيرا ، وربما في بدايات السبعينات أيضـا دخل مرحلة جديدة ، وهذا سنصل اليه فيما بعد ولا اريد ان اقفـز اليه قفزاً . هكذا يمكن أن أرى البدايات التاريخية للشعر الحديث وفقـا للسؤال المطروح ، وكيف افهم الحداثة وفقا لروح العصر .

○ **ميخائيل عيد** ○

لقد سجلت ملاحظات عديدة وكبيرة وكدت أخشى ان نقع في تناقضات مع اننا التزمنا ان نحدد المنهج منذ البدايـة .

سمعت الاساتذة الثلاثة يقولون ان في شعرنا القديم حداثة وسمعت ان قصيدة النثر دخلت في الاربعينات ، وان القرآن شعر بمفهوم مـن المفاهيم . أنا لا اريد ان اجادل في هذه الامور . كان رأيي من الاول ان نضع : ما هذا الرابط الذي جعل قصيدة امرىء القيس حديثة .. ما هو السر ؟ ولماذا تكتب في القرن العشرين ما ليس حديثا ؟ ثم هناك أسئلة كثيرة . قصيدة النثر التي طرحت في بلادنا في أواخر القرن العشرين . تحدث اصدقاؤنا عن الاصالة وأن شعرنا الحديث جاء صدى لتطورنا الاجتماعي ولمتطلبات حياتنا . ثم رأيت أن كل شعرائنا مرتبطون بالترجمة وبالمترجمين .

كان هنالك هبات تقوم .. مثلا في جيلنا في الستينات كـان مـن لا يستعمل في شعره (زفت) (مازوت) (ملح) لا يعتبر حديثا . مرت بعده عبارات (الرمح) (الخاصرة) استعملت كثيرا لدرجة جعلتني أكره حتى خاصرة زوجتي . حيث لا توجد قصيدة تخلو من (خاصرة) والاصالة ــ كما ارى ، ولا ينبغي أن نظل عبيدا التراث ، الانطلاق من واقع شعبنا الحياتي ؛ الحس الحياتي الذي نعيشه ونحياه ، ننفتح على الترجمة . اما ان تكون ركيزة تجديدنا الشعري هي الترجمة ونسمي ذلك شـعرا عربيا وحديثا ، انا لا أستطيع ان اقبل ذلك ما لم أر سماتنا هنا .

في شعرنا لم تكن الاقليمية هي السائدة ، لا استطيع أن أقول : شعر سوري دون اقترانه بالعربي . احمد شوقي تحدث عن دمشق من هذا المدلول . ونحن مصيبتنا مصر وما شابه هذه الامور المشتركة عربيا . ثم هناك بالنسبة لحركة التجديد في شعرنا وفي وحدة قصيدتنا وفي جعل قصيدتنا في الحقيقة معاصرة ، ثمة شاعر كبير أهمل في النقاش ــ كما أرى ــ هو شاعر الحداثة الاصيل الاول خليل مطران . .

◇ **الحلبي** ◇

لكي لا نتَّهم ، نحن نتحدث عن الشعر العربي السوري المعاصر ، والمقصود الشعراء الذين ولدوا ضمن هذا القطر .

○ **ميخائيل عيد** ○

ولكن الدكتور العظمة تحدث عن جبران وعن الريحاني .

◇ **الحلبي** ◇

اراد ان يأخذهما مثالا لبدايات تصور انها تخدم تاريخيا الحداثة في الشعر .

○ **ميخائيل عيد** ○

اريد ان اقول لا يمكن بتاتا فصل شعرنا في هذا القطر عن شعرنا العربي في بقية الاقطار العربية .

◇ **الحلبي** ◇

طبعا هذا الفصل غير وارد ، لكنني لست بصدد الحديث فيه وإلا سأبحث في مدرسة الديوان وابولو وما اليهما والتمس الحداثة عند ابي شادي والتمسها عند غيره قسراً وبذلك نخرج عن إطار ندوتنا هذه .

○ **ميخائيل عيد** ○

حسنا . بالنسبة للبدايات السياسية هذا واقع لا شك فيه ، يعني ما تحدث عنه الاستاذ علي كنعان كان نقطة اساسية كبرى ، وبرايي أيضا أن ما أراده بعضهم ان يفرضه علينا باسم الحداثة كان له هدف سياسي ، يعني تغريب شعرائنا وجيلنا بكامله عن قضايانا المصيرية ، عن حياتنا ، عن أن نعيش انفاسنا نحن . ان لا نكون مترجمين وما يراد لنا ان نترجمه . كان باسم الحداثة والمعاصره يريد لنا ان نبعد العقل والمنطق والفهم وكل ما هو جميل وقيم وأن نتطور على تربتنا .

انا ابن هذه التربة اريد أن اغتني فيها لا بمفهومها الضيق اريد ان أجلب كل ثقافات العالم لاغني انا شعري وثقافتي .

◇ **الحلبي** ◇

عدنا الآن للامور التي اعترضها علينا الدكتور نذير العظمة من حيث فتح الابواب وإغلاقها وإني لارجو أن ننتقل بالنقاش الى ما هو جوهري حيث أن السؤال محدد بثلاث نقاط ونرى انه واضح الغاية ويبدو أنه لا بد من تكرارها : أبرز السمات ، البداية التاريخية . الشروط الموضوعية للقصيدة الحديثة .. وطبيعي اننا نعني الحداثة بالشكل الفني الذي انتهى الينا معها وليس هذا البحث في البارقات التي مرت عرضا هنا أو هناك . هذه موضوعاتنا دون غيرها ولسنا نعنى كثيرا بما يجب على الاخرين أن يفعلوا وفق تصور كل منا .

○ **ميخائيل عيد** ○

اردت ان اقول لقد وضعت سمات في عصرنا . في هذه المرحلة ، كانت مترجمة أيضا ولا أستطيع أن أسميها . هناك شباب وأصلاء جدا ويحاولون اغناء هذا الشعر .

◇ **الحلبي** ◇

طيب ما قولك انني اضع الاشخاص الذين تتحدث عنهم خارج اطار "الشعر السوري المعاصر ؛ ونحن نبحث في الشعر السوري المعاصر . شكرا .

◇ **بغدادي** ◇

انا اخشى في كل ندوة ان نبتعد عن اغراضها . نكون نتحدث شمالا . فجاة يتحرك واحد نحو اليمين . فجاة تغدو صعودا فجاة تغدو نزولا ، فهل نحن نتحدث في السؤال الذي طرح من قبل مدير الندوة عن العوامل الموضوعية التي ساعدت في ظهور القصيدة الحديثة ؟ فلنتحدث به اذن . ثم هل نحن الآن نريد ان نعرف بالضبط ما هي السمات الاساسية التي تحدد القصيدة الحديثة ؟ دعونا نحدد هذه السمات ونتفق عليها . لا شك ان الحداثة التي اشير اليها فيما مضى من حوار وبخاصة تلك التي تلمسها بعض الزملاء من مراحل سابقة يعني الغاء للحداثة . وطبيعي أن كل شعر يخالف عصره فيه حداثة . لكن الحداثة ، موضوع هذه الندوة ووفقا لصيغة السؤال ، هي القصيدة الحديثة التي بدأ الحديث عنها منذ الخمسينات والتي شبه متفق عليها الآن والتي تتحدث عنها الكتب وتحتويها الدواوين التي صدرت تباعا التي احدثت تغييرا في الوزن والقافية وسواهما .

◇ **الحلبي** ◇

هذا هو المطروح للنقاش وهذا ما سألناك عنه منذ البداية .

◇ **بغدادي** ◇

بالضبط . ولهذا يمكن تحديد السمات ـ كما أتخيل ـ من ثلاث زوايا من زاوية الشكل ، اي استخدام التصوير ، وكيف تم استخدام

هذا التصوير ، ثم زاوية المضمون ومن خلال طريقة التناول ، اي طريقة العرض .

القصيدة الحديثة تتميز بالشكل . استخدام التصوير — كما قال نذير — فعلا الشعر صورة ، لكن القصيدة الحديثة تتميز باستخدام جديد للتصوير هـذا الاستخدام يتميز ان الصورة في القصـائد القديمة ، في الاساليب التقليدية كانت اشبه بوسيلة ايضاح يعني يأتي المعنى ثم تاتي الصورة لتوضيح المعنى ، أو تأتي الصـورة ويأتي المعنى . بمعنى تاتي الصورة معاونة لمعنى مفروض تماما كما في البيتين المشهورين لأبي تمام :

« واذا اراد الله نشر فضيلة طويت   اتاح لها لسـان حسـود »

هذا المعنى . يأتي البيت الذي يليه صورة :

« لولا اشتمال النار فيما جاورت   ما كان يعرف طيب عرف العود »

فكان الصورة هنا جاءت لتوضيح المعنى . اما القصيدة الحديثة فلقد رفضت هذا المبدا ، ووضعت الصورة ، والغت المعنى . وكأنها وضعتنا امام الصورة وحدنا وتركتنا من اجل ان ننفذ بوسائلنا الخاصة وبمعونة الصورة الى المعنى المقصود ، وبهذا انتقلت الى مرحلة يمكن ان نسميها فيما بعد الصورة المتكاملة ، او الرمز بشكل عام ، او الترميز كما قلنا .

ان استخدام اللغة . القصيدة التقليدية اعتادت أن تستخدم اللغة حسب الاصول المتبعة ، يعني وضع الفعل في مكانه ، الفاعل في مكانه ، المفعول في مكانه ، وفقا للاصول المتبعة في البيان العربي . استخدام اللغة هذا رفضته القصيدة . اجرت عملية تفتيت للغة وحاولت الاقتراب قدر الامكان من لغة الحياة ، فصارت الجملة ممكن أن تبدأ من منتصفها ، ممكن أن لا تنتهي الجملة ، يوضع جزء من الجملة ويحذف ما تبقى منها ،

يمكن ان يوضع كلمة واحدة وعليك انت ان تكمل الجملة . طريقة استخدام اللغة ايضا من سمات القصيدة الحديثة «الايقاع : الموسيقاجزء من تراثنا لكن القصيدة الحديثة رفضت الاسلوب العمودي المتبع المعروف في الرتابة المعروفة في وحدة الوزن من حيث العدد الثابت من التفعيلات وقافية واحدة بايقاع موسيقي معين وتبنت ، بما معناه ، تفعيلة واحدة ، يمكن ان يطورها الشاعر فيستعملها مرتين او ثلاث مرات أو مرتين ونصف او اربع مرات على حسب ما يشاء بشكل الا يتقيد بالعدد الثابت . اما بالقافية فيمكن ان يوردها مرتين أو ثلاثا وينوع في القافية فيتحرر من الرتابة في الوحدة الصارمة العدد الثابت من التفعيلات . ـ حتى في الموشحات كان عدد ثابت ولم تكن متحررة بصورة تامة ـ . التحرر الحقيقي بدأ بشعر التفعيلة .

المضمون : القصيدة التقليدية ـ وانا هنا لا اتكلم عن القصيدة القديمة جدا بل اقصد القصيدة في بداية عصر النهضة كما عند احمد شوقي والزهاوي والرصافي . . وهؤلاء لها موضوع : اجتماعية ؟ تظل اجتماعية من اولها حتى آخرها ، قصيدة غزل ؟ تظل كذلك . قصيدة حب ، وهو غير الغزل في مثل هذه القصائد ؟ قصيدة رثاء ؟ . . ثم هنالك شعر اسمه قومي ، وشعر وصف . . اي ان الموضوعات مجزاة . القصيدة الحديثة رفضت هذا التقسيم واطلت على العالم برؤيا شاملة فتجد في القصيدة الواحدة رغبة في التصدي لقضايا اجتماعية ورغبة في التصدي لقضايا قومية ورغبة في التصدي لقضايا ذاتية نفسية وقد يداخلها الغزل والحب، حتى اصبح من النادر ان نقرا قصيدة حب بالمعنى التقليدي للكلمة . وقصيدة الحب سيكون فيها سياسة وفيها مجتمع وفيها كل شيء وكأن الشاعر يريد ان يصفي حسابه تماما مع العالم من خلال القصيدة الواحدة .

◇ **الحلبي** ◇

بمعنى أنه لا يخضع للعقل المنطقي التسلسلي .

◊ بغدادي ◊

.. تماما . اما طريقة التناول في القصيدة التقليدية فتقوم بشكل اساسي على ما يسمى التعليم المباشر ، اي الشاعر يقوم بدور خطيب او معلم فهو يقدم معلومات كانما هي بالنسبة له واضحة واكيدة وعليه فقط ان ينقلها الى الآخرين ولو قرانا قصائد احمد شوقي والرصافي نجد انها كلها على هذا الشكل كانما هي منظومة خصيصا لتنتقل من شخص الى جمهور معين موجود في ذهن الشاعر وجاهز .

القصيدة الحديثة الغت هذه الزاوية . الشاعر الحديث انتقل تماما مثلما حصل في القصة والرسم والموسيقا ــ من الخطابة والتعليم الى ما يسمى بـ (المونولوج) الداخلي . فكأن الشاعر وهو يكتب يتحدث مع نفسه ولا هدف له ــ كما يبدو ظاهريا على الاقل ــ أن يلقي هذا الكلام لأناس آخرين ، كأنما هناك اختراع ــ آلة تسجيل تسجل افكارا ــ بهذا الشكل ، فالشعر الحديث يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها وفي اضطرابها وفي تشوشها احيانا ولعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يتهم القصيدة الحديثة بالاضطراب وبالتشوش والغموض . وهكذا فالتعليم يعني الوضوح اما المونولوج الداخلي فيعني التمزق الروحي الداخلي وهذا التمزق لا يقبل ولا يتعامل أصلا مع الوضوح التقليدي البسيط المعروف .

القصيدة الحديثة هي هـذه في الشكل وفي المضمون وفي طريقة التناول .

◊ الحلبي ◊

شكرا للاستاذ بغدادي ، وان كنت اتمنى لو انه اجاب هذه الاجابة منذ ان انتدبناه لها لوفر علينا كثيرا من الوقت ومن الجهد معا . والمتابعة الآن للاستاذ علي كنعان .

○ كنعان ○

انا اختصرت الشعر الحديث بأنه وليد الحاجة ، فعندما بدأ الوطنيون الصدام مع الاجنبي المحتل هنا تولدت حاجة جديدة . الشاعر الحديث الذي عاش تجربة شعبه وعاناها ـ واركز على المعاناة في القصيدة الحديثة ـ هذا الشاعر لم يعد كجده متفرجا على الحياة في قصور الخلفاء والسلاطين ولم يعد ـ صافا يرى الظواهر ويحاول تفسيرها ثم ينتهي الى حكمة . الشاعر الحديث لم يعد يهتم بهـذا الوصف صار يعيش الحياة كلها ؛ ولذلك اود ان اضيف بأن القصيدة الحديثة هي تعبير عن حالة ليست ـ كما تفضل الاستاذ شوقي ـ حالة حب فقط او حالة حزن فقط ، انما هي حالة اجتماعية سياسية نفسية . هي حالة حياتية حضارية اذا صح التعبير ، هذا التعبير عن هذه الحالة بشيء يشبه الحلم وما يعبر عنـه بـ (الرؤيا) ـ كما تفضل الاستاذ شوقي ـ وبالمعاناة لنخرج من هـذه الرؤيا وهذه المعاناة الى موقف . الموقف في القصيدة الحديثة شيء اساسي ولذلك نرى كثيرين يعيشون بيننا وهم يتفرجون على الحياة ، وياليتهم يكتبون كما كان اجدادنا يكتبون بل هم يلامسون الاشياء من الخارج لا يعيشون هذه المعاناة ولا يحاولون ان ينسجوها ويتخذون موقفا ، موقفا من الحياة موقفا مع التقدم . ولذلك عندما قلت: ان الشعر وليد الحاجة، ايضا لم يكن الصدام مع الاجنبي وحده ، كان هناك الظلم الاجتماعي ، ولذلك دخل الشعر الحديث موضوع الظلم الاجتماعي والشاعر كان من الفقراء ومعهم لانه لم يعد يعتمد على اعطيات وهبات الذين يجلسون فوق .

◇ الحلبي ◇

عن البداية التاريخية للقصيدة الحديثة لم اتلق اجابة تطبيقية تكون بمثابة وثيقة تقريبية لهذه البداية وان كان الاساتذة زملاء النقاش قـد اشاروا اشارات لها تكاد تكون وافية وبخاصة كنعان وبغدادي .

ثمة عدد من النقاد يرى ان هذه البداية كانت العام ١٩٥٤ يوم نشر السياب قصيدته الشهيرة (انشودة المطر) في احدى المجلات .

◊ بغدادي ◊

هناك قصيدة (الكوليرا) قبلها بقليل لنازك الملائكة .

◊ الحلبي ◊

انا ابني هذا الراي مستخلصا من آراء عدد من النقاد ، وهم يرون ان هذه القصيدة تمثل مواصفات القصيدة الحديثة تماما بشكلها الفني الراهن .

◊ بغدادي ◊

لنقل اذن ان البداية التاريخية للقصيدة الحديثة كانت في خمسينات هذا القرن .

◊ الحلبي ◊

هل نتفق على هذه البداية ؟

◊ العظمة ◊

انا لست موافقا على هذا التحديد ، ولا اتفق معكما اطلاقا ، ذلك لان الحداثة ليست شكلا أحاديا ذات وجه واحد . الحداثة لها أوجه عديدة . هي كالرحم تلد قصائد بأشكال مختلفة وأنتم تريدون أن تحبسوا الحداثة في قصيدة واحدة . هناك القصيدة الحرة وهناك القصيدة المنثورة ، وهناك القصيدة المرسلة التي تستعمل الوزن ولا تستعمل القافية وهناك اشكال لا حصر لها فكيف يمكن ان نحدد الحداثة بشكل واحد من اشكال القصيدة العربية . القصيدة العربية لها اشكال متعددة .

◊ **الحلبي** ◊

لنتفق ، اصطلاحا ، مع احترامنا لوجهة نظر الاخ الدكتور نذير ، على ان هذه القصيدة التي تناقش الآن هي قصيدة التفعيلة لاعتبارات يحتمها الموضوع .

◆ **العظمة** ◆

هذا جانب واحد . وهناك جوانب متعددة .

◊ **بغدادي** ◊

لا بأس ، دكتور نذير ، من المؤكد انه مرفوض ان نحدد الحداثة بقصيدة واحدة لكن طبيعة النقاش ستقودنا ، ربما ، للبحث في الجوانب المتعددة للموضوع .

◆ **العظمة** ◆

حتى بدايات الشعر الحر تعود للعام ١٩٤٦ ــ ١٩٤٧ قبل قصيدة (الكوليرا) يوم نشر السياب قصيدة (هل كان حبا) وفيها ولاول مرة تفك الصيغة الموسيقية ثم تلتها قصيدة (الكوليرا) ثم تلتها قصائد بلنـد الحيدري (المرأة .. وهل تضحكين ..) الى آخر ما هنالك يعني اما ان نكون دقيقين ونضع الاشياء في مكانها التاريخي او نود ان (نسـاير) في سنة ١٩٤٦ بدأت اول عملية حقيقية لاعطاء صيغة حرة للقصيدةالعربية هذا من جهة الايقاع أما تطوير الايقاع من ايقاع الى قصيدة ذات مضمون فيها معاناة الحاضر فيها مشاكله فيها أوجاعه فيها الانسان فيها الارض فيهـا استشراف المستقبل ، الحلم ، تفتق الرؤيا .. الخ . هـذه كلها نضجت لاحقـا .

◊ **الحلبي** ◊

مع ان خلافنا الزمني ليس بالامر الذي يؤثر كثيرا في عمر الابداع/ ثلاث سنوات/ فاننا أردنا القصيدة التي « نضجت لاحقا » .

◈ **العظمة** ◈

ثلاث سنوات تخرب الدنيا ، فاين ذاهب انت ؟

◇ **الحلبي** ◇

لك ما تريد .

◈ **ابراهيم الجرادي** ◈

انا واحد من هذا الجيل اكتشفت فجاة اننا فعلا جيل بلا آباء . الخلافات التي قامت بين الاساتذة نحن نستطيع ان نصحح جزءا منها حتى تاريخيا . لقد جرى حديث طويل حول الحداثة والمعاصرة ، والغريب . ان الدكتور العظمة يستخدم مصطلحات اجنبية في الوقت الذي يشاء ويتناساها في وقت آخر . المعاصرة مفهوم زمني لا علاقة له بحكم القيمة هذا بعد نقاشات في النقد العربي طويلة شارك فيها معظم الشعراء العرب . اما الحداثة فهي موقف قيمة . اي حكم قيمة . من هذا المنطلق اي نص يحمل عناصر ــ وبتاريخنا العربي تجارب كثيرة بدءا من الحلاج الى الراوندي الى النفري هناك عناصر او شكل من اشكال الحداثة . اما ان نقو ان بدوي الجبل شاعر حديث او المتنبي فهذا امر مرفوض وذلك انطلاقا من التعريف (مفهوم قيمة) . قد يكون شاعرا معاصرا بمعنى يعالج القضايا التي نعيش والتي نعاني ، هذا شيء . وهناك امثلة حول الحب . فانا لا احب على طريقة عنترة بن شداد بالتاكيد ذلك لانه ليس لدي سيف ولا بارق ثغرها ولا غيره ، وهو خارج حكم القيمة .

انا واحد من هذا الجيل اكتشف ان الحداثة بدات بالاسدي في (اغاني القبة) نص خارج هذا التعريف ويتفق مع التعريف الاساسي ان الشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره وليس الشعر هو كلام موزون مقفى او من هذه التعريفات . اما نحن تربينا على حداثة معينة

ومحددة بدائت شكلا بـ (محمد الماغوط) وتنظيرا بـ (أدونيس) اذا كانت الحداثة هي الشكل الفاعل في الحركة الشعرية ، الشكل المؤثر ، فهي لن تكون الا بهذين الشخصين لا سليمان عواد ولا التسكع على أرصفة المطر ولا غيره هذه التجارب اكتشفها النقد ولم يكتشفها القارىء . أما في تجربة مثل تجربة محمد الماغوط فقد اكتشفها القارىء وأفادت الحركة الشعرية .

شيء آخر لا اظن ان العرب قديما ـ وهنا دكاترة وأساتذة في القاعة ـ اعتبروا هي الاساس في الشعر ، هذا الجرجاني فقط ، لا ناقد عربي قديم غير الجرجاني اعتبر ان الصورة هي أساس الشعر . هذا مفهوم جديد انتقل الينا مع (رامبو) و (بودلير) والتنظير الذي تبع هؤلاء . بعض النقاط التي اثارها الاساتذة : كيف يكون الشعر قوميا او دينيا او بروليتاريا على صعيد النص ، اي على صعيد بنية النص : الصورة التشبيه المشبه به وجه الشبه . كيف نحدد بين هذا النص والنص الآخر . كيف يكون شوقي بغدادي في الخمسينات شاعرا ثوريا وكيف لا يكون فلان . هذا يكتب عن الحب والوطن وهذا يكتب عن الحب والوطن ؟ التحديد هنا هام جداً .

من وجهة نظرنا بدات الحداثة في الشعر منذ ١٩٤٨ كما رأى علي كنعان على شكلين : شكل سياسي وشكل فني . الشكل السياسي احد ممثليه شوقي بغدادي والشكل الفني ـ بالنسبة لي على الاقل ـ يمثله محمد الماغوط ومؤخرا أخذ يمثله أدونيس .

○ **ميخائيل عيد** ○

جاء عند شوقي الكثير من الا شياء الرائعة والجميلة والمحددة بالضبط لكنني لم أفهم مسألة التحرر من الرتابة العمودية ، حيث لا أرى في قصيدة المتنبي :

تدوس بك الخيل الوكور على الذرى   وقد كثرت حول الوكور المطاعم

الى آخر القصيدة الرائعة التي تشعرك أن شيئا داخلك يدفعك ويزدحم ، ويزدحم كموجة تتعالى ثم تندفع هائلة . هنا لا اجد اية رتابة ، وفعلا فأنا لم احس بوجود القافية في هذه القصيدة . انا رايت عملا سمفونيا كاملا هادرا كبحر لجب يصخب ويتصاعد ولم ار في السيمفونية دقات ــ كما يقول الاستاذ الكبير رضوان الشلال ــ الدربكة او ضارب الايقاع الذي هو القافية . ذابت هنا القافية ، صهر عمل فني رائع جيد مايزال يثيرني حتى الآن ــ على الاقل يثيرني انا لانني افهمه اين قيل وفي اي عصر . اذن اريد ان احدد انه ليس التحرر من رتابة العمود هو ما يدعى الحداثة، انا ارى شعراء في ايامنا هم على راس ما يسمى ب (مدرسة الحداثة) يذكرونني ب (فرجيل) وبرعوياته بموضوعاتهم (الينابيع) وغيرها . انا الذي تطير كل دقيقة فوق راسي طيارة نفاثة والضجيج الصاخب ، والذي لم يعد يرى على شواطئنا موضعا لقدم دون (ماروت) اعود ابدا اتناسى اجيالا وامر وتطرح قضايا فرجيل او تقليده الرعوي باسم الحداثة احيانا .

الحداثة هي مفهومنا لهذا العصر . . . كيف نعيش قضاياه الكبرى وكيف نعيها فنيا . واعتقد ان شعراء الثلاثينات والاربعينات واكثر شعراء الغرب الذين ترجمت اعمالهم تأثروا بتنشيد الانشاد والحداثة هي مفهوم نسبي . واذا كنا قد حددنا السمات العامة لها الآن وبقيت على هذه السمات ستصبح قصيدة تقع في الرتابة . اي رتابة جديدة .

◎ محمد مصطفى درويش ◎

انا لا استطيع ان انظر للشعر بعيدا عن الغناء ليس بالمعنى الصنوجي وانما بمعنى التعامل كي لا نخلط الاوراق ويختلط الشعر بالكيمياء والفيزياء كما في هذه الايام يجب ان نعرف ماهي وظيفة الشعر . هل يعاب على القصيدة الكلاسية نمطيتها ، مع ان القصيدة الحديثة ــ الآن ــ

قد وقعت بنمطية أشد منها . الشعراء العرب المعاصرون يكتبون نفس القصيدة . خليل حاوي يكتب نفس القصيدة التي يكتبها ممدوح عدوان وبنفس المفردات . كما ان الرؤيا الشاملة التي تحدث عنها شوقي بغدادي نحن فهمناها فهما مغالطا بمعنى ان الشاعر العربي المعاصر لم تقيض له التجربة النضالية ، والانعزال في حياة الجماهير العربية ، كما قيضت لنيرودا وايلوار هؤلاء الذين سجنوا وعذبوا وقاوموا الفاشية . وحاليا الشاعر العربي المعاصر يحاول أن يحقق شمولية الرؤيا من وراء طاولة . نظرا لغيابه . وحاليا اكثر الشعراء المعاصرين يقفون ، الشباب منهم وجيل ما قبل الشباب ، على ارض الكيمياء والمعادلات أكثر من وقوفهم على ارض الشعر . وهذا السيل الجارف المتدفق من الشعر الحديث الذي يخفي عجزا في التعامل مع الايقاع ــ هل انا اكتب قصة قصيرة ام قصيدة ــ .

◇ **الحلبي** ◇

يبدو لي ان درويش لا يريد ان يبحث في سؤالنا تماما وانما يريد ان يستبق .

● **محمد مصطفى درويش** ●

انا اقف باجلال أمام تجربة عبد الباسط الصوفي ، هذا الشاعر ...

◇ **الحلبي** ◇

يا اخانا العزيز نحن حتى الآن لم نقوم عطاء هذا الشاعر أو ذاك .

● **محمد مصطفى درويش** ●

ينبغي ان نقوم تجربة هذا الشاعر ووصفي قرنفلي وعبد السلام عيون السود هؤلاء يشكلون علامات فارقة على طريق الشعر في سوريا

◇ الحلبي ◇

حسنا ، في قصائد هؤلاء اين نجد سمات القصيدة الحديثة ، بل كيف تشكلت لديهم هذه القصيدة وفقا لما نبحث فيه من عوامل موضوعية للتشكل .

◉ محمد مصطفى درويش ◉

لا يمكن اعطيها الا مواصفة واحدة هي مواصفة (الشعر) والشعر فقط . ثم ان فرقا كبيرا — بالنسبة لقصيدة النثر — بين فعل (قصد) وفعل (نثر) . ولا ندري كيف تسللت الينا قصيدة (التفعيلة) ، نحن نتعامل مع الشعر ، بدليل اننا تقبلنا محمد الماغوط — هذا الديموقراطي — الذي لا يفرض سلفا على القارىء ان يعطي لقصيدته هوية الشعر .

◇ المقدمة ◇

ارى ان السادة المنتدين يختلفون في منطلقاتهم فهم يتأرجحون بين الاجتزاء والشمول . بعض المحاورين يتربص بشكل واحد ثم ينطلق ، متجاهلا الاشكال الاخرى . نحن هنا نقاد . انا شاعر ، انا شاعر قد الدنيا لكنني لا استعمل مذهبي الشعري حتى أفرضه على زملائي الشعراء الآخرين . انا ناقد هنا ، ووظيفة الناقد ، بل من أولى وظائف الناقد : الموضوعية . انني اتعامل مع النتاج الشعري المعاصر بموضوعية ، فأحيط به واحيط بأشكاله واسبابه وأنواعه وصيغه ثم اتخذ الموقف الذي يجب أن اتخذه . الشعر العربي ليس كله محمد الماغوط ، وكذلك ليس كله أدونيس ، الا اذا كان القارىء العربي لم يقرأ الا هذا وهذا عندئذ بالنسبة له الشعر العربي كله الماغوط او ادونيس .

وظيفة النقد ان يتعامل تعاملا موضوعيا مع نتاج الشعر العربي المعاصر فيصنفه ويبوبه ويبحث عن اسبابه وصيغه ومصاحباتها الاجتماعية

والسياسية والفكرية ، وينقد فيما اذا كان هذا النتاج شعريا أم لا . بهذا المعنى نحن لا نفرض ، يعني شوقي لا يحاول أن يفرض رأيـه ، هو له مذهب شعري ، وأنا كذلك . نحاول ان نشتمل النتاج الشعري ونتكلم فيه ، اذ ليس من المعقول أن نفعل مثل النعامة ، نأخذ قصيدة واحدة أو شاعرا واحدا ، وندفن رأسنا بالرمال عن غيرها ، لذلك أنـا انطلقت من القول ان هناك اشكالا متعددة للقصيدة العربية المعاصرة منها ما هو عمودي ، ومنها ماهو منثور ، ومنها ماهو مرسل حر ومنها ماهو حر غير مرسل .

اما مسألة الحداثة ، انا بينتها ولكن اذكرها هنا من اجل الاخ ابراهيم الجرادي الذي اجتزأ الامر وهجم على تعريفي مـن زاوية لا يمكن أن يهجم عليها منها ، مسألة الحداثة هي مضمون وشكل وليست مفهـوم زمن هكذا عرفتها وهكذا اعيد تعريفها ، اي انه ليس كل من دخل في العصر الحديث هو بالضرورة شاعر حديث .

٥ كنعان ٥

انا فهمت ما قاله الزميل محمد مصطفى درويش وأرى ، وهـذا رأي خاص ، ان الشعر الحديث يقف على مفترق طرق . ثمة شعـر غنائي وهناك شعر غير غنائي وهذا يختلف من شاعر الى شاعر .

الحياة المعاصرة معقدة ، وهذا التعقيد يفترض بالشعر الا يظـل متخلفا ، واقفا نفسـه على وصف (ايوان كسرى) أو يصف (قلعة حلب) لان مكتشفات العلم الحديثـة ـ زحل والوانه البرتقالية مثلا ـ تفترض ذلك .

الشعر الحديث لا بد ان يدخل في العمق . وهذا العمق قد يكـون العمق الانساني للشاعر ، قد يكون عمق آلام شعبه ، هنا يختلف الغناء . انا ـ مثلا ـ لا ارى نزار قباني شاعرا بل اراه مغنيا ، وقد يكون سليمان

العيسى استاذنا لكنني اراه حادي قافلة وليس شاعرا وهذا لا يعني انني اتهجم عليه بهذا القول ، ولقد كونت هذا الراي بوصفي قارئا وليس بوصفي ناقدا لانني لست كذلك .

من هذه الزاوية ربما راينا هناك شعرا غنائيا وشعرا غير غنائي . اما عندما اشرنا للصور الشعرية المتواجدة في تراثنا وضربت مثلا ببيت عنترة فلقد تصورت حتى اشبال ال [آر . بي . جي] في بيروت ، ربما واحدهم وهو يدافع عن اهله وعن بيروت كان يتمثل بيت عنترة دون ان يحلم بعودة السيف ، لعلمه بأن لكل عصر اسلحته ، والشعر سلاح ايضا . ونحن حين نستخدم هذا السلاح (الشعر) لا نستعير ادوات الاجداد الذين سبقونا اليه .

◇ الطلبي ◇

في بحثه عن الهوية الادبية يسمح شوقي بغدادي بالتصرف بالايقاع ولكنه يرفض الغاءه . وهو لا يعترف بما يسمى « الايقاع الداخلي للقصيدة » . ويرى أن الكتابة نثرا ليست هذا الاختراع المنشود . ويؤكد على مصطلح الكتابة نثرا بدلا من مصطلح (قصيدة النثر) .

وعبر مسيرة محمد الماغوط الكتابية لم نلحظ أنه كرس نفسه في الشعراء ، ولربما كان قد اعلن غير مرة انه لا يعرف العروض ، وقد لا يكون على علاقة حميمة بالخليل الفراهيدي ، ومع ذلك فلقد طالعنا أعماله الشعرية الكاملة ، مثلما طالعنا اعمال عمر أبو ريشة وعلي محمود طه والبياتي والقباني والسياب والفيتوري .. وغيرهم . والسؤال هنا :

كيف ننظر الى قصيدة النثر والى موقف البغدادي منها والى أي حد ترون أنها تمثل ــ وفقا لما يقول اصحابها ــ الحداثة والجدة في الشعر .. ولماذا ؟

◊ **بغدادي** ◊

ما ذكره الاستاذ الحلبي من قول هو لي فعلا ولست اتنكر لـه . والسؤال الذي طرحه واضح تماما كما اعتقد : هل يمكن اعتبار الكتابة الخالية من اي ايقاع ـــ اي من اي تنظيم للاصوات ، سواء كان تفعيله او كان استخداما جزئيا لبحر من البحور في شكل من الاشكال ـــ شعرا ؟ .

الايقاع ، في اعتقادي ، من صميم ما يسمى (الشعر) . انا اتصور الانسان البدائي ، اول ما بدأ يعبر شعرا ، اي يستخدم اللغة هـذا الاستخدام الخاص ، كان يرقص ، ربما ، أو كان يتحرك حركة ما ، فيها ايقاع ومعها جاءت اللغة . هذا شيء موجود في غريزة الانسان .

والان عندما نتحدث عن قصيدة النثر نحن نتحدث عن تجارب قابلة للبقاء او غير قابلة ، لا يحق لي الحكم عليها ولكن اذا آمنا بوجود غريزة الايقاع ، الرقص ، حركة ما ، في الانسان فالشاعر ، المبدع ، أن يتصرف كما يحلو له بهذا الايقاع . أما ان اكتفي بصياغة عادية وكأنني اقرأ قصيدة مترجمة واسمي هذا شعرا فاعتقد اننا نقوم بمغامرة قد لا يكتب لها البقاء ، ولكن هذا لا يعني الغاء المحاولة . فربما الغرائز نفسـها تتطور في المستقبل ، وربما صنع النحل خلياته بطريقة جديدة .

◊ **الحلبي** ◊

ارجو أن تقول قناعاتك من غير مهادنة ، لانها موقف لك .

◊ **بغدادي** ◊

نعم ، من غير مهادنة . . أحب ان اضرب مثلا . الانسان عندما يبتدع فناً من الفنون لا يخترعه ـــ بالتأكيد ـــ في غرفة مغلقة ، يبتدعه من خلال حياة كاملة . لا شك اننا لا نعرف بالنسبة للعروض ، من هو اول من لحّن فيه قبل ان ينتهي الينا على شكله الخليلي ، لكنني اتصور ان البدو

الذين كانوا يعيشون قبل الخليل بـ ٥٠٠ سنة كانوا يعيشون ايقاعا معينا من خلال حياتهم ، هذا الايقاع ليس ضروريا ان يظل كما هو . العصر الحديث يفرض ايقاعه ، ربما ، فالشارع الذي نجتازه الان من رصيف الى رصيف يفرض ، وربما ، تسارعا في نبضات القلب وبالاعصاب غير ما يصيب البدوي حين يجتاز المسافة من رابية الى رابية .

كذلك الانتظار امام الافران ، البحث عن المواد الضرورية ، الصعوبات .. الخ . تفرض ايقاعا . ولهذا فانا ادعو لمبدا الايقاع . والحرية مطلقة تماما امام الشاعر لاختيار ايقاعه بما يمكن ان يستفيد منه من التراث ، وبما يمكن ان يلغي منه حسب تجربته الصادقة ومن خلال تفاعله الحقيقي مع مرحلة حقيقية يمر بها بعيدا عن قراءة الترجمات المعينة .

من يقرأ (لوركا) مثلا يجد ترجمة معينة ، صورا هكذا مترجمة غير موقعة . ويقرأ (ايليوت) على هذا النحو ايضا فيجد سهولة في التعامل . واذن فلا تتصوروا ان هذا لم يترك اثره في فلان وفلان من الذين يقرأون . ولكن هل هذه العملية التي حدثت في الغرب عندما دافع (اراجون) عن القافية ودافع عن الوزن ــ وهو شاعر حديث جدا ــ وقد حاول ان يحافظ على الايقاع في كل شعره ، تجربة اراجون هذه لا الغيها وآخذ تجربة (وايتمان) ــ مثلا ايضا ــ على انها هي النموذج .

(ايليوت) نفسه قال : التخلي عن الايقاع ليس من الشعر . قصائد ايليوت موقعه رغم ان فيها كل التناول الحديث الذي نحلم نحن فيه . والمسالة التي حاول التعبير عنها محمد مصطفى درويش (الغنائية) هي صحيحة ، لان الشعر أولا واخيرا غناء . اللغة حين ترقص تصير شعرا .

◇ الحلبي ◇

انا اشكر الاستاذ بغدادي على هذا التوضيح وعلى هذا التبرير لمسالة الايقاع وفقا لما يعتقد . وادع الكلام الان للاستاذ علي كنعان

○ كنعان ○

اثناء انشغال الاستاذ شوقي بطرح وجهة نظره كتب لي الاستاذ عبد الرحمن هذه العبارة : « تحدث بصراحة في هذا الموضوع » . وكأنني اضع قناعا على وجهي في هذه الندوة ، فأخافني بهذه العبارة ولذلك سأراقب نفسي بشيء من الشدة .

انا مع الايقاع ولا ارى شعرا بلا ايقاع ، وبودي ان اشير الى الخلط ما بين المترجمات ، وبودي ان اقول ان كل مسرحيات شكسبير من الشعر الحر او (Blank Verse) والذين يعرفون الانكليزية يعرفون هذه المسألة . وفي اللغة الاجنبية ــ الانكليزية التي اعرفها ــ ليس هناك فارق كبير في الايقاع بين الشعر والنثر ، لان اللغة الانكليزية تختلف عن اللغة العربية اختلافا كبيرا .

كل الشعراء في سوريا ، من نزار قباني الى احمد يوسف داود وبندر عبد الحميد ونواز عيد وحتى محمد مصطفى درويش وانا منهم ايضا ، كتبوا خواطر شعرية بالنثر ، لم تكتب شعرا ، بل كتبنا خواطر شعرية منثورة . في لبنان سماها بعضهم ادب المحاولة ، وانا لا ارى ان القصيدة الحديثة ، او القصيدة اطلاقا ، افضل من هذه الخواطر . ربما جاءت التسمية بفعل الترجمة وبتأثيرها ــ ونحن مولعون ، بل اكثر ، نحن مستلبون امام كل ما يأتينا مترجما من الغرب . وانا رغم دراستي للادب الانكليزي فان لدي ــ خاصة في السنوات الاخيرة ــ ردة فعل ، واتمنى لو توصلنا الى اغلاق ثقافتنا بستار حديدي حتى تنبت لدينا ثقافة وطنية تكون عسيرة على الاقتلاع حين نفتح نوافذنا .

حين اقرأ محمد الماغوط احبه اكثر من اي شاعر ، ربما للمضمون ، لانه كتب عن المقهورين ، لانه كان يعيش مرارات لا يحسها الا الفقراء الذين وردوا في كتاباته على شكل متسكعين على الارصفة ونائمين فوقها

وتحت الجسور . وقد عبّر بصدق عن تلك الحالة ، والشعر الحديث ــ كما اسلفت ــ يعبر عن حالة فقد اقترب كثيرا من الشعر ، فاذا اردتم ان تسموها شعرا فانا لست متعصبا كثيرا ضد هذه التسمية ، بيد انني لا احس انها شعر لانها تفتقد الايقاع .

والتسمية التي جاءت لـ (القصيدة المنثورة او قصيدة النثر) ربما جاءت اما من الترجمة واما من قيمة الشاعر في التراث العربي . الشعر في التراث كان كل شيء ، الشاعر هو الصحافي وهو المدرسة وهو المسرحي وهو كل شيء . ولأهمية الشعر في تراثنا اخذنا نطلق على كل عطاء ذي قيمة اسم (الشعر) . لكنه في هذه الخواطر الشعرية ــ كما اسميها ــ يعبر عن حالة قد تكون نفسيةاجتماعية سياسية حضارية . وعلى ذلك فان التسمية لا تهمني كثيرا ولست اعنى بالمصطلح ، بل اعنى بالموقف .

رؤيا شعرية ؟ نعم ! . ولكن اين يقف صاحبها ؟ مع الفقراء ام ضدهم . في اتجاه المستقبل ام عكسه .

◇ العظمة ◇

انا اريد ان اتاكد من جديد ماذا نقصد بـ (الايقاع) ايقاع التفعيلة ام ايقاع الخليل (الوزن التناسبي) أم الايقاع غير المقيس ؟ .. عندما اتاكد من هذا الامر استطيع ان ادلي برأيي فيه .

◇ كنعان ◇

ليست التفعيلة بل حتى / فع / تأتي جزءا من الايقاع .

◇ بغدادي ◇

هناك كتاب هام صدر في الايقاع للدكتور كمال ابو ديب يرى ان التفعيلات التي اوجدها الخليل والتي تبنيناها بشكل بحور بعدد /١٦/

بحرا ولها مجزوءات معينة ليست بالضرورة هي التي استخدمها العرب دائما . العرب استخدموا البحر الخبب او المتدارك والذي تفعيلته الاساسية / فاعلن فاعلن ٨ مرات / لم يستخدموه ابدا بهذا الشكل ، استخدموه / فعلن / .

هناك قيود صارمة في العروض اضطر الخليل الى وضعها لانه وجد امامه وثائق معينة فاستنتج منها . ولكن من خلال كتاب الدكتور كمال تشعر كما لو ان عملية العروض هي عبارة عن دوائر ، احيانا هذه الدائرة لاجل اغلاقها تماما وهي غير مغلقة بالضبط يضطر الشاعر الى استخدام ايقاعات لم يستخدمها العرب حرفيا . ولذلك يمكن ان نقرأ قصائد الان فنجد مثلا انه من الممكن استخدام البحر الخفيف باشكال متنوعة جدا وممكن استخدام / فعلن / بانواع كثيرة جدا . وممكن المزاوجة بين التقليدي العمودي الصرف وبين شعر التفعيلة فتجد قصيدة فيها مقاطع موزونة عادية وفيها شعر تفعيلة واحيانا يلجأ الى الحر ، بمعنى ان يأتي الحر في الفترة التي يشعر فيها كما لو ان الكلام يريد ان يفلت من قيود معينـة .

المهم في هذا الموضوع ـ كما يريد الدكتور العظمة وقد فهمت عليه ـ أن نحدد الإيقاع . وحسب اعتقادي فان الايقاع اكثر من الانواع الثلاثة التي ذكرها /التفعيلة/العمودي/المقطعي .

الايقاع بتفسيره البسيط هو محاولة لخلق ما يسمى عملية تنغيم موجودة في الروح العربية منذ آلاف السنين . ولست ادري ما هي الحكمـة من الغائها .

◇ **الحلبي** ◇

ولست مع هذا الالغاء أيا كانت هذه الحكمة .

◊ بغدادي ◊

بالضبط ، لست مع الفائه .

◈ العظمة ◈

انا أولا مع الانسان انطلاقا من الارض ، انطلاقا من قومية مخصوصة. وانا اولا وليس ثانيا مع الحرية . فانسان بلا حرية لا يوجد بعر في ، كذلك حرية بلا انسان . واذا قبلت بالحرية فعليّ ان اقبل بمبدا التطور ، والايقاع يتطور ككل صيغة انسانية اخرى . اللغة تتطور . الدين يتطور لان الانسان يتطور وانا لا يمكن ان اتذوق شعرا بلا ايقاع (موسيقا) حتى الايقاع الخليلي يتطور . دعوني اضع بين ايديكم لمحة عن ايقاع الخليل . لقد اخترع اسلافنا العرب خمسة عشر بحرا شعريا . .

◊ بغدادي ◊

اكتشـــفوا .

◈ العظمة ◈

ابتدعوا . . . ابتكروا خمسة عشر بحرا ثم اضيف على هذه البحور بحر جديد هو بحر الخبب . ويقال ان ابا العتاهية ــ حسب الاغاني ــ هو الذي استنبط هذا البحر تقليدا لايقاع سمعه في سوق النحاسين .

ترلم تم تم تر لم تم تم

فعلن فعلن فعلن فعلن

اذن تغير الايقاع ، تغير البحر ، تغير الانسان ، تغيرت الارض تغيرت الموسيقا . وحتى في مفهوم الخليل هناك ما يسمى بـ (البحر الكامل) وهناك البحر المجزوء ، وخاصة في البحور البسيطة . مفوضا عن ان تستعمل البحر بتمامه وكماله تسقط تفعيلة من الصدر وتفعيلة مــن

العجز ، اتفاقا مع مبدا التناسبية السائد في الشعر العربي — حتى الوشحات — ، وهذا يسمى التجزيء . وليس التجزيء غير مقولة للتغير ولكن ضمن المفهوم العربي العام (التناسبية) . ثم هناك مفهوم التنهيك او الانهاك ،وهي من انهك ينهك البيت ، ان تحذف تفعيلتين من البحر وتبقي على تفعيلة واحدة . وهذا ايضا من الممارسات لمفاهيم كشف النقاب عنها علم الخليل . وهناك ايضا التشطير ، وهو ان تكتفي بشطر واحد من البحر ولكن بشكل تناسبي . اما اذا انتقلنا من ايقاع الاوزان الى ايقاع الصيغ فنجد هناك (التسميط) ونجد هناك (التخميس) و (الثنائيات) [دوبيت] والرباعيات والموشحات التي لم يستطع المستشرقون ان يحصوا لها بحورا . وهناك نوعان من الموشحات . بعضها يجري مجرى اوزان الخليل وتضيف عليها تفعيلة فرعية ، وبعضها لا يقاس بأوزان الخليل وانما تقاس بالوحدات الموسيقية الاصلية [دم تك تك تك تك دم تك تك] [تك دم ... الخ] .

وهذه اكثر اصالة من الموشحات التي تجري مجرى اوزان الخليل . فاذا نظرنا الى هذه الصورة الكلية وجدنا ان سلفنا : الشاعر العربي والناقد العربي والمصطلح العربي ، احصوا الاصل ثم احصوا الفروع . فوجدنا بمفهوما كليا شاملا متناسبا ، فيه مكان للوحدة ، وفيه مكان للتنوع . فلماذا نريد نحن ان نثبت الوحدة ونلغي التنوع ؟ . . لماذا نريد ان نشدد على الانسان ونلغي الحرية ؟ لماذا نطالب بالحرية السياسية ونحرم الانسان من الحرية الفنية ومن الحرية الفكرية ومن الحرية في الحكم ؟ . هذا لا اوافق عليه .

الحرية الفنية مكمل للحرية السياسية ومكمل للحرية الفكرية . ومن هذا المجال اريد ان اقول : انا شاعر كتبت الشعر الوحد (العمودي) ثم كتبت الشعر الحر ، ثم كتبت شعرا ليس من هذا ولا من ذاك (شعر قصيدة النثر) ، فلماذا نريد ان نحجم التجارب الشعرية الحديثة .

لماذا نريد ان نلبسها حذاء صينيا كي لا تنمو ، لماذا نقبل بالشعر الحر ولا نقبل بالشعر المرسل الذي استعمله شكسبير وهو وزن بلا قافية (Blank Verse) اما الشعر الحر فهو خلط بالاوزان ، وزن وقافية وهو المعروف بـ (Free Verse) نقيضهما قصيدة النثر حيث لا وزن لها ولا قافية . لكن اذا شئنا ان نلتمس الايقاع فيها . ، شعر محمد الماغوط مثلا ، فاننا نجد شيئا منه في هذا الشعر ، واذا تلمسناه اكثر في قصائد نثرية اخرى فاننا سنجده أكثر ايضا ، ذلك لان البحور العربية ليست شكلا مطلقا ، مقولة مطلقة مثل الحدثان والدهر والقرآن والوحي . البحور صيغة متغيرة استنبطها الانسان بغيرها الانسان .

◇ الحلبي ◇

لست ادري لماذا تصور الاستاذ العظمة اننا نقف ضد حرية الابداع . ومع انه شاء ان يؤكد على (الحرية) بهذا القدر الكبير من المترادفات فقد انقلبت ، او كادت ، الى ديكتاتورية تلزمنا بتقبل ما اعاده من بضاعة الينا . اذ ليس الاستاذان بغدادي وكنمان ولا السادة الحضور وكذلك المستمعون والقراء ولا انا ايضا نقر بأن البحور الخليلية من صنع العزيز الرحيم لا يجوز المساس بها . وربما آمن معظمنا مثله بحرية الابداع وبلا محدوديته . لكن الاستاذ بغدادي قال وجهة نظره فبين موقفه من الكتابة غير الموقعة : « يمكن ان تكون كتابة جميلة — او بهذا المعنى — لكنها ليست قصيدة . ومثل هذا القول لا يحتاج الى خطاب في الحرية ، بل يحتاج الى نقاش بمسؤولية ، وللاستاذ العظمة ان يفعل .

◇ العظمة ◇

انا معه بهذا الرأي لانه يقبل بموسيقا المقطع ، ومن يقبل بموسيقا المقطع يتقبل قصيدة النثر والا يكون مسايرا لا اكثر .

◊ **بغدادي** ◊

اسابير مـــن ؟ . . .

◆ **العظمة** ◆

انا افسح المجال لحرية التطور ، والمقولات عندي ليست مطلقــة وانما هي نسبية مجتمعية وليست نسبية فردية .

القيم نسبية مجتمعية ، تتغير بتغير البيئة وبتغير المجتمعات وليس بتغير الافراد . ومن هذا الباب اريد ان اقول : نحن ليس لدينا السلطة كنقاد او شعراء ان نقفل الابواب على مواهبنا الشعرية سواء كانت قديمة او حديثة . فلنترك الباب مفتوحا لضمائر شعرائنا ووجداناتهم وابداعاتهم ونحن نحاكم الانتاج فاذا ارتقى الانتاج الى سوية الشعر قبلنا به وعانقناه وقراناه وان لم يرتفع الى سوية الشعر رفضناه ولم نقبل به . الموسيقا اساسية ولكن الموسيقا ليست محصورة بالتفعيلة ، وليست محصورة بالتناسبية هذا الشكلان اللذان عرفناهما عن طريق شعرنا الحديث والقديـم .

○ **كنعان** ○

ارجو الدكتور نذير الذي يطالب بالحرية الا يصادر على حريتنا أيضا . نحن ـ انا والاستاذ شوقي ـ نرى ان الايقاع شيء أساسي حتى ولو كان مقطعا صغيرا ، ليس (فعل) او (فاعل) وانما (فا) وهذا يكفي .

● **محمد مصطفى درويش** ●

ردا على ما تحدث عنه الدكتور نذير اقول : لا حرية في الفراغ . ونستطيع ان نستعير المقولة الماركسية المعروفة : « الحرية هي فهــم للضرورة » . واستحضر مثالا : محمود درويش ـ هذا الشاعر الغنائي

الذي يعتبر من اعمدة الشعر الغنائي ومن المجربين الاوائل في الشعر لدفع القصيدة الحديثة الى آفاق واجواء واسعة ـ حين القى هذا الشاعر قصيدته في مدينة الفيحاء الرياضية بعنوان (بيان في وصف حالتنا الراهنة) ـ على ما اذكر ـ لم يتجرا ان يطلق او ان يسمي قصيدته هذه بقصيدة ، وقد اتكأ على مقاطع غنائية ليخرجها من رتابتها ومن كونها لا تحمل مواصفات الشعر ومحمود درويش عندما يقدم على هذه الخطوة الرائدة يحق له لانه حاليا في ساحة الشعر العربي المعاصر احد الاعمدة .

※ عدنان قره شولي ※

انا اعتقد ان الشعر (فلز) في الطبيعة عوضا عن ان **يوجد في الارض ، مثل الاحجار** الكريمة ، او **في البحر موجود في** قاع **الانسان . واعتقد إن** الشعر العمودي الذي يمز الانسان هو في القلب وفي العين ولا يمكن الا ان نحترمه لان تراثنا به . الا انني اعتقد ان الحادثة التي سارويها الان ذات مدلول ما في هذا الجانب ، فقد حدث انني كنت في بيت اختي وشاهدت نباتا في جرة تكسرت الجرة وكبر النبات ، فقلت للحاضرين ان الجرة لم تعد تحتمل ازدهار النبات وانا من المعتقدين بان ازهارا كثيرة ستذوي ، ازهار شمرية فواحة ، فيما لو فرضنا عليها فرضا أن تعيش في (فاز) الفراهيدي ، مع كل احترامي للفراهيدي .

نحن مقبلون على عصر الفضاء ، الصوت ذاته يتغير في عصر الفضاء ، الصوت على الكرة الارضية ذاتها في السهب ليس كما في رأس الجبل ، وحين يكون أمامك واد يختلف الصوت كذلك فكيف ونحن مقبلون على عصر الفضاء ؟ سيفرض علينا القانون العلمي اصواتا واوزانا جديدة .

◇ الحلبي ◇

أصواتا وأوزانا جديدة ، بمعنى انك لست من الداعين للتحرر من الوزن او الايقاع او الموسيقا .

*** عدنان قره شولي ***

يا سيدي بدون موسيقا لا يوجد شعر انما اذا كان الشعر الحر يحوي موسيقا فاهلا به .

قرا لي احدهم مرة قصيدة من شعره فما هزتني ابدا فكتبت له في مفكراته :

« وشعر خلا من العافية ، يستجير بجاه القافية ، نستعين عليه بالنثر العلي العظيم ، بلغة السماء الصافية » .

▪ احمد يوسف داود ▪

انا اعتقد ان هذه البحور ولدت في ظروف مجتمعية ـ الايقاع بشكل عام ـ كان المجتمع فيها يتناغم بطريقة يفسح فيها للانسان ان يكون فاعلا . يعني ان يعطيه حريته النفسية ضمن حدوده الحضارية . الان . . انا ضمن مجتمع او ضمن وضع يفرض علي ان اكون ملغى وان اكون شيئا من القطيع ـ لا انسان ـ . انا عند هذا اميل الى تأكيد موجوديتي بالغاء الايقاع الذي هو توكيد للانتماء الى القطيع ، قد يأتي زمن آخر يصبح فيه التأكيد على الايقاع شيئا مختلفا .

اذن المسالة من الجانب الحضاري : التوكيد على الذات = التوكيد على الحرية . انا مع خلاصة حديث الدكتور العظمة عندما يؤكد على انه يجب ان يعتقد كل ذي فكر حر بامكانية التطور في الايقاع او في غيره، من جهة اخرى لا يعالج الايقاع مستقلا ، كل تجزيء ـ في الحاصل الاخير ـ يخدم في النهاية فكرا لا ينسجم مع ما نريد ، نحن في الواقع نعاني اشكالية الان وبخاصة حين تصور احد المشاركين وهو يتحدث عرضا عن الاناشيد الرعوية لفرجيل اننا خرجنا من عصر الزراعة . اخالفه الراي فنحن لا نزال في هذا العصر لهذا السبب مانزال القصائد نصف رعوية ، عصر الفضاء مادخلنا ولن يدخلنا ، نحن مانزال في عصر الجمل

رغم كل هذه السيارات الحديثة التي نراها في الشوارع لاننا نسوقها بعقلية عصر الجمل . الشعر ايضا لا نستطيع ان تستعبد فيه لما انجز قديما .

تكلم الاستاذ (قره شولي) كلاما حلوا حين أشار الى أن الشعر جوهر كريم قابع في نفس الانسان ، لكن هذا الانسان ماذا يعاني من اختلالات في وضعه داخل مجتمعه ، عندئذ كيف على الشاعر ان يعبر عن هذا الوضع الذي لا يكون احيانا انسانيا واحيانا يكون شاذا ؟ انه يميل الى توكيد موجوديته كفرد بشذوذ على ماهو مالوف ومتعارف عليه ، ويجب أن نعترف له بهذا الحق . هذا من الناحية النفسية . تبقى نقطة جمالية بالنسبة للغة العربية هي ان الجملة بحد ذاتها لها بنيان ايقاعي ولو لم تدخل في تركيب ايقاعي خارجي . الجملة عندما تقراها بشكل ما ، عند كاتب ثم تعود فتقراها مع تغير قليل تحس ان هناك راحة معينة تسللت اليك وانت اطمانتت الى هذه الطريقة في التعبير بمجموعة كلمات ، اي قد تغير مكان كلمة الى مكان كلمة فتحصل على ايقاع . اذن هناك ايقاع داخلي لتعبير اللغة ايضا ويمكن قياسه فنيا أيضا وقد حاول (السياب) أجراء مثل هذا على جباز تحدث عنه في احد دواوينه . فالتعبير له جماليته ، وهذه القصيدة ، التي تسمونه قصيدة النثر ــ والتي لم يقبليا الاستاذان كنعان وبغدادي ــ قد يكون لبا ايقاعيا الداخلي النابع من تركيب الجمل مع بعضها ، وبالتالي فهي تعطي المدلول على الايقاع النفسي للشاعر ، وقد تعطي ايضا التأكيد على رغبته في الفوضوية من اجل توكيد ذاته كما ذكرت في النقطة الاولى .

وانا اعتقد ــ خلاصة للقول ــ ان للشاعر الحق ضمن ظروفه في أن يبدع وعلينا أن نفتش عن أسباب هذا الابداع .

◇ الحلبي ◇

ونتلمس اسراره ايضا .

■ **احمد يوسف داود** ■

بالضبـــط .

◆ **غسان قنوت** ◆

الشعر قضية انسانية ، ولا شيء لدى الانسان يقاس مثل المستطيل طوله كذا وعرضه كذا . هو قضية انسانية غير خاضعة للقياس ، ولكن الاساتذة يحاولون أن يحجموه فيما سبولهم من طروحات وبخاصة فان معظم المتحدثين بدأوا اقوالهم بعبارة « أنا اعتقد » والاعتقاد هنا يقين بما يطرحون وان المسألة غير قابلة للنقاش مع هذا الاعتقاد .

◇ **الحلبي** ◇

الاعتقاد يأتي من وجهة نظرالقائل وحده وليس من وجهة نظري او نظرك ، والاعتماد هنا ليس بمعنى اليقين المطلق بقدر ماهو بمعنىالظن والا لكان قد رفض الاستماع الى وجهات نظرنا واكتفى بمعتقده وانطلق.

○ **عبد الكريم الفزي** ○

انا ارى ان الشعر مثل الفن التشكيلي ، لقد كان الفن في عصـــر (رافاييل) ـ العصر القديم ـ أيام كانت ترسم (الجوكندا) كانت ترسم بشكل جيد ، بينما الآن تتحول (الجوكندا) على يد (بيكاسو) الى انسان مشوه ولكن هل يستطيع اي انسان أن يقول : ان بيكاسو غير فنان لانه شوه هذا الانســان الــذي كان سويا في العصـــور الوسطى ؟ فالانســان الجيد الذي كان يرسم في العصور الوسطى مثل الشعر الواضح. الآن الشعر غامض والفن غامض ، ولكن هل نجرؤ على القول ان هذا ليس فنا لمجرد انه يصور الانســان بانف طويل او بعين واحــدة او يــد واحدة . ولهذا السبب نحن غير ملزمين ان نتقيد بما ابتدعه الاسلاف ، وعلينا ان نختار وسائلنا التعبيرية التي تعبر عن العصر الذي نحياه .

◇ **الحلبي** ◇

لست أدري اذا كان احد من زملاء النقاش قد طالب بالتقيد بما ابتدعه الاجداد أو رفض الوسائل التعبيرية الجديدة . فقط الاستاذان بغدادي وكنعان قالا بأهمية الايقاع بالنسبة للشعر ولو بحدوده الدنيا .

○ **عبد الكريم الفزي** ○

هل الجوكندا مثل مشوهات بيكاسو ؟

◊ **بغدادي** ◊

التكعيبية الخاصة ب (بيكاسو) نفسها تخضع لمبدا فيه كثير من السيمتري وفلسفة قائمة على المناظر المثلثات والمربعات ، وفيها ايقاع .

◎ **محمد مصطفى درويش** ◎

الزميل أحمد يوسف داود حكى عن القطيعية . علما بان المتنبي كتب اجمل قصائده في ظل مرحلة سميت بتجزئة التجزئة ، في مرحلة الدويلات . وكذلك دستويفسكي كتب اجمل رواياته في ظل افسد واحلك مرحلة .

الشعر حالة متقدمة عندما يكون شعرا ، والشاعر يكون طليعيا عندما يكون شاعرا حقيقيا . ولغتنا جميلة جدا ، ليس من موقع التعصب ، وذلك عندما يقيض لها شاعر متمكن وآخذ بناصيتها أخذ عزيز مقتدر كما يقال يستطيع ان يفجر هذه اللغة ويطوعها في حدود لا تسيء ولا تشوه هذه اللغة الجميلة . الانكليز لا يستطيعون ولا يتحملون أن يقرأوا شعرا انكليزيا فيه تخريب للغة ، لقواعدية اللغة وجميع الشعراء الاجانب الذين جددوا في الشعر لم يخرجوا عن حدود معقولية التعامل مع لغتهم .

■ محمد البخاري ■

انا لا اقول « اعتقد » وانما اتساءل اساسا حول بعض النقاط المتعلقة بالقصيدة الحديثة . هناك من يهاجم القصيدة الحديثة من خلال الترجمة ومن خلال بعض القصائد الرديئة التي شوهت القصيدة الحديثة ، اي اولئك الذين يتطفلون على كتابة القصيدة الحديثة عن عجز . ولا أعتقد انه من بين المنتدبين من يمانع في كتابة قصيدة حديثة ناجحة ، وانما هناك اصرار على الايقاع . . .

◇ الحلبي ◇

اذا سمحت قل لنا ماذا تعني بمصطلح (القصيدة الحديثة) ؟

■ البخاري ■

قصيدة النثر .

واستاذنا علي كنعان يقول حتى (آ) اي صوت هو بحد ذاته ايقاع . والمسألة الآن تكمن في ايجاد معادل لكتابة قصيدة نثرية تكمن فيها خاصية شعرية ، اي ان : هذا نثر من المفروض أن تسري فيه روح شعرية اساسا، ان نقرا نثرا وهو شعري في آن واحد .

استاذنا شوقي بغدادي ـ ما اذكر في مقابلة له في مجلة الافق منذ ثلاث سنوات ـ تحدث عن قصيدة النثر واعتبرها اضافة على الاشكال الفنية ، وقال : ان الوقت لا يتسع لتشريح القصيدة النثرية واظهار قصيدة نثرية ناجحة وقصيدة نثرية فاشلة او مخفقة . اعتقد ان الآن في هذه الندوة ـ اذا لا يمانع استاذنا عبد الرحمن ـ المتسع لبيان هذه المسألة ، وهذا جوهر سؤالي .

◇ **الحلبي** ◇

لسنا نمانع في طرح اية صيغة تقترحونها ما لم تخرج عن الاطار العام لموضوع ندوتنا هذه . ولعل مسالة المفاضلة غير واردة . لكننا سنعطي الكلام للأخ الاستاذ بغدادي باعتباره المعني مباشرة فيما طرح ، وله ان يختار الرد على اية نقطة يشاء .

◇ **بغدادي** ◇

الحقيقة ان قيمة هذه الندوة وجمالها يكمن في كمية الحوار الذي يدور بين الناس ، وهناك أيد كثيرة ترتفع ايضا ، واتمنى ان نستمع اليها كذلك . اما عن رايي فليس ذا اهمية كبيرة باعتبار انني قلت ما اردت قوله ويمكن ان نتناقش فيه طويلا ؛ ومسالة الايقاع ، مسالة حساسة جدا . وربما راي الاستاذ داود ليس بعيدا عن الصواب . بمعنى ان هذا التحول عن الكتابة بعيدا عن الايقاع هو نوع من التعويض او من التمرد على ضغوط اجتماعية او سياسية معينة . ولكن بما اننا نحاول ان نستقرىء الانسان نفسه فكل عملية من هذا النوع ـ وقد حصلت في اوربا وباستطاعتي أن استشهد لكم بنماذج من التجديد التي قامت في اوربا وماتت في مهدها ما يدوخكم ، مثلا : قصيدة كتبت على شكل (برج ايفل) قصيدة كتبت بحروف على شكل سلا باشا كبيرة ثم تصغر وتصغر ، من المدرسة المستقبلية التي ظهرت في ايطاليا ، ثم تعمل / بم / تنفجر . وهناك القصيدة البلاستيكية ، القصيدة الكيمياوية ، القصيدة .. الخ . لا احد يمنع هذه التجارب ، ثم ماذا سيحدث في المستقبل لا ندري ، كل شيء مباح كما قال الاستاذ العظمة وهذا شيء طبيعي ، لكن لنا الحق في الاستقراء والقول : ترى هذه المحاولات الى اين ، فاذا ابدينا راينا فيها فهدفنا ان نساعد ولو بجزء بسيط على الا نبدد قوانا كثيرا . مسالة الايقاع ـ حسب اعتقادي ـ مرتبطة بغريزة انسانية ، حيث تركيب الانسان كله ايقاع ، الميزان ، تشريح الانسان الكف .. الخ . وهناك كتاب قراته بعنوان (الاطروحة الفنتازية) للدكتور علي الشوف حاول يثبت ان

كل شيء في الحيــاة من تشريح الانسان الى الزهرة ... الخ . يخضع لرياضيات معينة ، لهارموني معين .

يمكن ان نخربط كل هذه الاشياء ، وقــد تكون اجمل . والالوان كذلك ، ليس ضروريا ان يكون هذا اللون مع هذا اللون تحديدا ، بل من الممكن ان يكون الاصفر الفاقع مع البني او الاخضر دون ان يتم التناسب اللوني . والواقع ان عصرنا يحاول ان يلغي كل شيء ويعيد بناء كل شيء ، ولكن مع ذلك فهذه (الطوشة) كلها ليست خارجة عن قوانين ، فاذا حاول المرء ان يستقراها جيدا يمكن ان يتبين فيها معالم قوانين فبهذا المعنى استطيع ان اقول انني في جميع ما قراته او حصلته وجدت فيه عودة ما الى الايقاع ، بالرسم ، بالموسيقا ، عودة الى الايقاع حتى في اكثر بلاد العالم ، وانا لا اتصور اننا حين ندخل في عصر الفضاء الكوني ....

◆ العظمة ◆

كله ايقاع ، لكن ليس تفعيلة .

◊ بغدادي ◊

نعم ايقاع . الجملة عند الجاحظ يمكن ان نلحظ فيها نوعا من التوازن والترادف احيانا وهذا الذي من المحتمل ان يخلق الايقاع . وبهذا المعنى لا يمكن ان تحتوي الجملة ايقاعا اذا كانت تفتقر الى قاعدة ما ، اما ان تكون بالمعنى القائم التام ففي اعتقادي انها مغامرة بالفراغ تماما كما اشار الاخ محمد مصطفى درويش . وجدير بنا ان نتانى كثيرا في اصدار احكام قاطعة ودون أن نلغي مبدأ حرية البحث .

✡ كنعان ✡

انا بودي ان اشير الى ان نظرتنا الى الفن تبقى نسبية ذلك لاننا ربما اتفقنا على ان ١ + ١ = ٢ انما بالشعر لا يمكن ان نتفق ؛ وعندما نتفق يكون ذلك على غير الفن .

وبودي ان اشير الى الكتابات الابداعية ـ سأسميها كذلك سواء كانت بشعر التفعيلة او الشعر العمودي او قصيدة النثر كما تسمونها ـ ونحن ، انا والاستاذ بغدادي ، من حقنا الا نسمي قصيدة النثر شعرا وانما قيمتها كما ارى تفوق قيمة الشعر .

لقد أشرت الى (الموقف) فيما سلف من قول . الموقف من الحياة ، الموقف من التقدم ، الموقف من القضايا المصيرية ومن المرارات التي نعانيها يوميا . انا ارى ان اكثر جيل الشباب ميال الى الكتابة بهذا الاسلوب وجيل الشباب هذا موقفه، وهو يحاول ان يتخطى ـ وهذا حقه ـ الاجيال التي سبقته ، انا اسمي نفسي من الجيل الرومانسي ، وهذا التخطي هو مبرر وجوده ومبرر ابداعه . فعندما يكتب بهذا الاسلوب (بندر عبد الحميد مثلا او عادل محمود او المرحوم رياض الصالح الحسين) اعجب به ـ ربما ـ اكثر من شعري الذي يعتمد على الايقاع . اراه قادرا على التعبير عن هموم ربما كان الايقاع حائلا دون قدرتي على التعبير عنها ؛ انما من حقي الا اسمي هذا الاسلوب التعبيري شعرا ، كما من حق كتابه ان يسموه شعرا . وعلى هذا فلربما فرضت قصيدة النثر نفسها بعد عشر سنوات او عشرين سنة لتغدو قصيدة المستقبل .

٥ بغدادي ٥

لست اعتقد انا نطلب في نقاشنا هذا لطفا وتواضعا اكثر مما كان عليه الاستاذ كنعان . لقد طالب بحقه ولم يتمد ؛ ونحن نقدر له هذا الحق . ونعطي الاستاذ ابراهيم الجرادي ـ وهو احد كتاب هذا النوع ـ حق الكلام فيه .

٥ ابراهيم الجرادي ٥

الاساتذة الثلاثة (بغدادي ، المظلمة ، كنعان) بنوا حياتهم او مجدهم؛ او شعرهم ، على نمط معين الذي هو النمط الموقع ، وبهذا قد استجدوا ـ ربما ـ التصفيق ، وربما استعطاف الناس . . . .

◊ بغدادي ◊

(مقاطعا دون استئذان) : لماذا تستعمل هذه التعابير ، استجداءو . . نحن نحترمك بالكلام . . تعابيرك هذه لا تجوز .

● ابراهيم الجرادي ●

انا لا اقصد عدم الاحترام . عذرا . سأعيد الصياغة .

◊ بغدادي ◊

لا ، هذا ليس كلاما ، هذا استخفاف ! . . نحن لم نستجد احدا .

◆ المقلمة ◆

كتبنا ونفينا . وشردنا . وسجنا . اما انتم فلا زلتم في اول الطريق .

◊ الحلبي ◊

لكيلا يتحول الحوار الى شجار نتحفظ على تعابير الاستاذ الجرادي ونرجو ان تسمحوا له بالمتابعة لكي نطلع على وجهة نظره ، علما بانني فهمت من تعابيره امورا ايجابية وليست سلبية ، فهمت نقدا ولم افهم تهجما او عدم احترام باعتبار ان النماذج الشعرية السالفة كانت خطابية ، ربما وضعت في تصورها التصفيق الحتمي . على الاستاذ الجرادي ان يتابع اذا شاء .

● ابراهيم الجرادي ●

المهم ، هناك قصيدة لرياض الصالح الحسين تقول :

« لا شيء يغني سوى الساطور » . بمعنى ما نحن ولدنا بمرحلة ما لن نأخذ ولن نرضي لا الخليل بن احمد الفراهيدي ولا الايقاع . نحن نختلف في اللباس ونختلف في العلاقات الاجتماعية ونختلف في التفكير ، ونكتب شعرا واحدا تقريبا .

اذا كان (رولان بارت) حكى وقال : « ما اقل الاشكال في الشعر الفرنسي » فالاجدى بنا نحن ان نقول ذلك في شعرنا . بالنسبة لتسمية الشعر الذي تكتبه (شعرا او لا شعرا) ليست قضية ولا تشكل بالنسبة لنا شيئا . الاستاذ كنعان كان الالطف في هذا الموضوع ...

☼ كنعان ☼

ولم اجامل .

• ⊖ ابراهيم الجرادي ⊖

بالتأكيد . واذا عدنا للتعاريف ، ومنها تعريف الرسول **للشعر — وهو كما اظن الذروة** — (**اي الرسول**) حين رأى ان الشاعر يشعر **بما لا يشعر** به **غيره . ولذلك** يجدر بنا ان **ندع الاشكال** تأخذ مداها . **اما الايقاع فهو — وفقا لما** تؤكدونه — تحديد ، بشكل من الاشكال ، لنوع واحد من الشعر ، او ، بكلمة ، تحديد للشعر ذاته ولو باسماء اخرى .

الشعر العربي الآن صار يتحدث عن النص من خلال شعراء كبار ولا اريد ان اخص ادونيس . محمود درويش ايضا رسماها قصيدة ونشرت بمجلة (الكرمل) ، لا تحوي على وزن ولا على قافية .

هناك بعض التجارب التي تدعي القصيدة المائية والقصيدة الكهربائية وما اليهما ولكنني لست بصدد احتيتها في الوجود او عدمه .

(علي الشوك) نفسه تحدث — وهذا تذكير للاستاذ بغدادي — عن دخول الرياضيات في الشعر في نفس المقال وفي نفس الكتاب ، بمعنى انه لن يخلو الشعر من كيمياء ومن رياضيات ومن اي شيء يقرب القارىء ، لان الشعر لم يعد مسموعا فقط بل مرئيا ايضا ، وليس قريبا الى الاذن فحسب ، بل الى العين كذلك .

ثم ان حياتنا غدت سريعة ، نقرأ الشعر في (الباص) ولم يعد الوقت يتسع للايقاع .

◇ **الحلبي** ◇

هذا الشكل الشعري الذي وقفت منه هذا الموقف ، والذي رايت ان الحياة الراهنة بكل معطياتها المستجدة هي التي افرزته ، بماذا ترى انه يختلف عن الشعر المترجم الى العربية ؟

● **ابراهيم الجرادي** ●

قد لا يختلف . لكن اللغة ، كما هو الحال في (اغاني القبة) ، لم تكن ترجمة ، كانت عودة الى الموروث العربي فلماذا نتجاهل ذلك . تحدث كثير من النقاد عن النفري والراوندي والحلاج وبايزيد البسطامي فوجدوا ان اللغة هي الحامل لجذور الشعر فاذا كانت اللغة بجذورها الاصيلة تفعل هـذا الفعل فلا يمكن ان تكون مترجمة . المواقف فقط هي التي تترجم ، كما هو الحـال في الحديث عن (المترو) عند احـد الشعراء المعروفين ؛ هذا قد يؤخذ من الفرنسيين او غيرهم ، لكن اللغة العربية ما دامت الاساس فان التجديد في الصورة ، في التشبيه ، في الشكل ، ستتوالد منها .

☼ **كنعان** ☼

انا لست ضد الشاعر ابراهيم الجرادي من حيث قوله : (استجداء التصفيق) في الايقاع ، ذلك لان كل الشعر القديم كان يلقى على المنابر ؛ ولا ارى في تعبيره اي اساءة لا للشعراء ولا للشعر ؛ وحين نبحث في القضايا الفكرية التي احتواها شعرنا نخلص الى نتائج اكثر صميمية .

■ **احمد يوسف داود** ■

اعتقد ان اللغة ـ كما صيغت ـ صاغهـا العرب باحساسهم الفني العميق الذي تحدث عنه استاذنا شوقي بغدادي ، وهذه الجمالية تنبع من هذه الابجديات التي اصبحت ثابتة في اللغة ، لكن المسألة ان نميز بين الايقاع الخارجي (القرع) وايقاع علاقات الكلمات وعلاقات الجمل بعضها

ببعض . هذه المسالة تقودنا الى دراسة فنية أعمق من مجرد الشكل الخارجي وتقودنا بالتالي الى دراسة القصيدة من داخلها بالذات .

ومسالة الاشكال التجريبية التي نشات في الغرب والتي اشار اليها الاستاذ بغدادي فهي ـ كما أتصور ـ تنبع من واقع متعلق بطبيعة نفوذ المجتمع الغربي . لبيرالية واسعة تساوي في الحاصل الاخير عزل الفرد عن الآخر داخل هذه الليبرالية . وهناك فرق بين وجود الشاعر في تلك الظروف وبين وجود الشاعر عندنا .

قد نكون في عصر الفضاء ، لكننا عمليا في عصر استغلال منتجات عصر الفضاء . اي ان الاشياء الاولية التي نراها ونلمسها ونتمتع فيها جماليا لا تزال اساسياتها موجودة في الزراعة والرعي . اذن ينبغي أن تدرس هذه التجارب ضمن الخصوصية المجتمعية التي تكونت فيها . وتجربتنا بالمقابل يجب أن تعرض داخل سياقها ووجودها المجتمعي كأفراد ضمن هذا المجتمع . ونعتقد انه من المعقول عدم قبول تأطير ثقافتنا بالقاموس . ولا نقبل بالتالي أن نؤطر شعرنا بهذا الاطار أو ذاك .

◈ المقاطعة ◈

نحن تكلمنا عن عناصر كثيرة في القصيدة الحديثة ولكننا اكدنا على عنصر واحد منها . ذلك أن هذا العنصر له كل الاجلال وكل الاحترام في بنيتنا المجتمعية النفسية الفكرية وهو (الايقاع) . لكن هناك ـ مثلا ـ الصياغة ، الرمز . الاسطورة . الصورة . فاذا اردنا أن نجعل كل هذه العناصر اجلالنا للايقاع اذن لخلقنا سجونا متعددة للمبدعين وللمواهب عندنا . ولطلبنا منهم ان يطالبوا قوائم معينة من الصور وقوائم معينة من الصيغ .. الخ . وهذا حادث عند بعض النقاد المتنورين نصف تنور . وأنا ـ كما قلت ـ مع مبدأ الحرية لا من باب الانفلات والفوضى وانما من باب الحرية كما حددتها بمفهوم نسبي مجتمعي شمولي ينبثق من المفاهيم الانسانية ويصب في مصباتها .

ثم انني استطيع القول اننا في كثير من جولاتنا النقدية وآرائنا ننطلق من المنطق ، وبشكل خاص المنطق الارسطي الصوري وهذا شيء انتهى . الآن نحن امام منطق جديد شمولي . فاذا اردنا ان ننطلق من منطلق المنطق الارسطي الصوري — والشعر ضد المنطق — فاننا سنرتكب مغالطات ، وسننأى عن الحقيقة والواقع . وعندي ان خير طريقة لتقييم الواقع استقراؤه ، واشتماله بأخذ النماذج الحادثة من الشعر على تنوعها ، ثم ننطلق من هذا الشعر بالذات بمقاييس ومعايير تتصل بالمادة المدروسة .

◇ **الحلبي** ◇

لست استبعد اليوم الذي سنأخذ فيه دفتر البقال وننشره على انه ديوان شعر ما دمنا نعطي للحداثة هذا الشكل المطاطي . كما انني لست استبعد ان يقف شعراء من قصيدة النثر مثلما وقف الشاعر عمر ابو ريشة من قصيدة التفعيلة من حيث قوله :

« اما تلك الموجة التي يطلق عليها عندنا (الشعر الحديث) فهي موجة منحسرة حتما ، وظاهرة مرضية ، وسقم في التجربة » [ص ٢٠٢/ط ٢ من التراث الى الثورة] .

ولهذا كان على النقد ان يتحرك بجدية وعلى الابداع ان يعطي النقد ويأخذ منه ، وكان على زملاء النقاش ان يظلوا متمسكين بمواقفهم لا ان يتزحزحوا عنها وفقا لمقتضى الحال ، كما هو الشأن في مسألة (الحرية) التي كانت مطلقة قبل حين ثم انكمشت لتغدو ذات مواصفات محددة .

◇ **كنعان** ◇

انا معترض على التسمية لاني ارى ان الوقت ما زال مبكرا لاطلاق هذه التسمية على هذا النوع من الكتابة الابداعيــة . فمن حيث المبدا تكون هذه التسمية (قصيدة النثر) غير شعرية اذا اردنا ان نحللها . ذلك

لان (القصيدة) آتية من الغناء وحتى الآن يسمى (كصيد) [بالقاف البدوية] والقصيد كل ما يغني فكيف اذن نكتب (غنائية النثر) . أنـا اعترض على التسـمية . اما المستقبل وكذلك تراكم التجربة فهما اللذان سيختاران التسمية المناسبة لهذا الشكل .

٥ بغدادي ٥

ما المانع ـ استاذ علي ـ ان نقول : سيولد في المستقبل نوع ثالث او رابع او خامس من الفنون التي يضيفها العصر الحديث المعقد والقادر على خلق كل شيء . وليس ضروريا ان نصر على تسميته بـ (الشعر) . وقد يموت الشعر نهائيا . ولكننا ما دمنا نقول (شعرا) ونسميه هذه التسمية فعلينا ان نراعي ما هو في غريزة الانسان ، وهذا شيء عالمي وليس شخصيا، وهو الغنائية التي يقرها كل الشعر في العالم .

قد يأتي يوم تكون فيه (قصيدة النثر) اجمل بكثير وتصبح شعبية . لكن حتى الآن ـ وفقا لمستوانا الحضاري والاجتماعي ، كما تفضل الاستاذ داود ـ لا يسمح لنا بذلك ؛ لاننا نتجاوز واقعنا ونقفز لنكتب كما كتب الفرنسيون أو الانكليز او الامريكان . لا يا اخي اريد ان اكتب مثلما يكتب العرب ، مثلما يفكر العرب ، مثلما يشعر العرب .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



قصة

فتاة على كرة

قصة : سعدي المالح

قصــة :

فتـــاة على كـــرة

قصة : سَعدي المالح

مع ان الفكرة التي اقدم على تنفيذها بدت له ، منذ ان ومضت بذهنه ، تافهة ومضحكة الى حد ما ، الا انه حاول ان لايفكر بشيء ، او كما قال مع نفسه بتهكم ، ان يقفل مكتب تفكيره ويمنح عقله اجازة قصيرة ، ويرسل به الى دار إستراحة ، هنالك حيث الماء والخضرة والطبيعة الغناء ، آملا في ان يمنحه هذا فرصة لغربلة افكاره وتصفية ذهنه ، حتى يستقر على رأي ما ، ويتخذ قراره النهائي ، او ربما تخفف عنه ، هذه الاجازة ، وطأة المعاناة وأرق الليالي الطويلة جدا ، او لعله اراد بذلك التهرب من حشدهائل من الاسئلة الملحاحة التي كانت تطرق رأسه طرقا عاصفا .

لكنه عندما ارتقى درج فوهة الميترو المفتوحة كفم الحوت وسط بحر الناس ، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتف حول سياج حديقة المتحف كالحبل ، تصنّع الجد ، واعتبر نفسه واحداً من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار بغية ارواء نفوسهم العطشى بمشاهدة تحف الفن التشكيلي العالمي والواهبين لذلك بسخاء يوم عطلتهم الاسبوعية ، بل وتجرأ أن يردد مع نفسه « تروم العز ثم تنام ! ليلا ! يغوص البحر من طلب اللآلي » ولصق نفسه بذيل الطابور ينتظر .

ينتقل الآن من أمام لوحة إلى أخرى ، مقترباً ، مبتعداً ، ممعناً النظر في الوانها ، متأملاً مواضيعها وبريق شعور غامض يلوح له من بعيد ، من هناك ، من مكان غير منظور في اعماقه . من أنه يتصنع الجدية ، بل ويفتعل الهروب من ذاته . حاول أن يغمض عينيه عنه . إلا أن البريق هذا كان يقترب ويقترب وبرقه في داخله شراوة يعجز تماماً عن أن يجد تفسيراً لها . وفجأة أحس أن لساناً أزرق رفيعاً من النار يندلع من تلك الشرارة ، فعمد إذ ذاك على اطفاء اللهيب المتراقص في داخله بابتسامة وقورة ، أطلق عليها في ذات نفسه ابتسامة اليقين . ورسم مثل هذه الابتسامة على شفتيه ، أكثر من مرة ، حتى وكاد هذا اليقين يدفعه إلى أن يُخرج من حقيبته الجلدية المعلقة من كتفه ورقة وقلماً ويسجل ملاحظاته . مثلما كانت تفعل فتاة شقراء ، ممتلئة من غير سمنة ، رآها مشدوهة إلى احدى اللوحات ، غير أنه ضحك في سره من نفسه ولم يقتنع بمثل هذه الفكرة . ماذا يسجل ؟ إنه يكاد لا يعرف شيئاً عن الفن التشكيلي ؛ ولا أحس بحاجة إلى ذلك يوماً ، لاسيما أن هذه هي المرة الثانية التي يدخل فيها متحفاً له : كانت المرة الأولى قبل ثلاث سنوات عندما قادته اوبا ، بل ارغمته على زيارة متحف

مماثل ، كان ذلك في الأيام الأولى لتعارفهما . لم تسمح له عواطفه أن يخدش قلبها الرقيق ، فوافق على مضض وذهب، لكنه عاد خجلا من نفسه لأنه أحس بوجوده هناك مثل الاطرش في الزفـة ، وضحكت لوبا منه بمرح بريء ، أما الآن فقد جاء بقناعة أخرى لا من أجل عيني لوبا . بل بملء ارادته . « أن تعيش خارج وطنك ، فانك تتأقلم ، شئت أم أبيت ، بحدود معينة ، مع الجو الذي تعيش فيه ، والا فالغربة قاتلة ، وانت مهجور ، وحيد ، لاصديق لك » اما في الوطن فالامر يختلف تماما ، ربما ، لما خطر بباله يوما ، وهو في وضع نفسي مبهم ، مترجرج ، ان يزور معرضا . في الاصل لم يشاهد اي شيء يمكن ان يسميه فنا تشكيليا بالمعنى الصحيح . لا متحف لا معرض ، حتى دروس مادة الرسم في المدرسة كانت تُشغل غالبيتها بتدريس مواد اخرى تأخّر معلموها في اكمال المنهج المقرر . واذا تكرم احد المعلمين وطلب رسم شيء ما ، فيكون منظرا طبيعيا : جبال واشجار وساقية يسبح فيها البط ! ويلون البعض الجبال بالازرق والاشجار بالاحمر والساقية والسماء بالاخضر او الاصفر !

ــ اللعنة !

غرق في ضحك متواصل ، وضع باطن يده اليمنى على فمه ، وحاول ان يختلي بنفسه . ماذا لو رآه الناس يضحك مع نفسه ؟ اذا لم يوصموه بالخَبل ، يقولون انه في طريقه اليه بالتأكيد . . لكن كم من مرة كان

* لوبوف ، واحد من أشهر الأسماء الروسية المؤنثة يعني بالعربية الحب ولوبا تصغيره للتحبيب .

يتكرر عرض بعض اللوحات الرديئة لمعلميه في المعرض السنوي لمدارس المحافظة وباسماء التلاميذ ! وأية وجوه مشوهة ، مطلية بالوان براقة ، غير متناسقة ، كانت تتراصف امام دكان ذلك الرسام غير الموهوب في مدينته ! كلما مرّ امام دكانه وشاهد هؤلاء الناس بسحناتهم الشاحبة ، وقسمات وجوههم المشوهة ، التي لعبت بها ريشة الرسام الفاشل ، كان يخال له انه هو الاخر ليس الا وجها من تلك الوجوه ، فيتقزز ويتوجس النظر الى سحنته في المرآة .

— اللعنة !

قالها ثانية وحاول ان يضبط نفسه . غير انه ما ان راى المرأة العجوز : ناظرة القاعة ، تتابعه بنظراتها ، احمر خداه خجلا ، اقلع عن الضحك ، نكس رأسه وتسلل الى قاعة اخرى .

وقف امام مجموعة من اللوحات متصنما جدية تامة ، كانت اللوحات قد خطتها ريشة فنان مبدع ، فشدته اليها . قال يحدث نفسه : « انها تتكلم » واحس انها تخاطبه بلغة ذات رنة عذبة ، لا يفهم مفرداتها . قال ايضا وكأنه يخاطب اللوحات : « يا للاسف والخجل .. انني لا افهم هذه اللغة » ثم خاطب نفسه : « لو كان ابطال هذه اللوحات من الصم والبكم لتفاهمت معهم بالاشارات ! » وجلس على مصطبة وسط القاعة مثبط الهمة يمسك رأسه بيديه : لغة الفن هي اصعب لغة . ولكي تتعلمها ينبغي ان تتآلف مع اللوحة منذ نعومة اظفارك ، مثل هذا الطفل الذي تقوده والدته ، وتشرح له كل شيء ، والا لخفيتْ عليك اسرار كثيرة . . ما اصعب ان يرمي اللغز امامك لتحالجه فتعجز ، تنظر

اليه كأعمى تشعر بغصة في قلبك وتسكت ، مثلما كانت امي تقلب صفحات كتبنا المدرسية وتتحسر ! . .

ذات مرة كان غائصا في الهموم ، منحرف المزاج ، قالت له زميلته في الدراسة : « اذهب الى متحف او معرض سيستقيم مزاجك وتنسى همومك . انني كلما شعرت بالضيق دخلت متحفا تشكيليا وشاهدت من جديد لوحاتي المفضلة وخرجت منه بمزاج اخر تماماً. تعجب من امرها وهو يضحك في سره : هذا المزاج لا يقومه معرض . وترك اقتراحها تتطايره ريح موسكو الباردة . . لما عاد في ذلك المساء الى البيت كان يحمل معه زجاجة فودكا فعالج مزاجه بها . اما اليوم ، وبعد مضي ثلاث سنوات ، ها هو ينفذ ، ومن حيث لايدري ، ذلك الاقتراح . . ما اغرب طبائع الانسان !

— ٢ —

ضمته والدته بين ساعديها وطبعت على خديه الاسمرين قبلتين حنونتين تسيحان دمعا سخيا . كاد دفء حضنها يخدره ويجعله يستسلم لعواطفه ، في لحظات الوداع الاخيرة ، بينما لا مندوحة له من السفر ، فانتزع نفسه من حضنها بتؤدة :

— ستمضي السنوات مثل الحلم وسأرجع .

— ارجع . . ارجع . . ولأرك قبل ان اموت ياولدي .

— سأرجع بالتاكيد .

— لا تتزوج يابني . . سنجد لك عروسا حين عودتك .

— ولا اتزوج .

— لاتقطع عنا الرسائل ولا تنسنا
— لن انساكم . . .

كان باجابته السريعة ، المقتضبة هذه يطمئن والدته ، رغم ما تعتمل في صدره من انعكاسات مؤلمة ، الا انه في قرارة نفسه ، في تلك الاعماق ، التي لا قرار لها . كان يقرها ويرددها بقناعة تامة . وكان مطمئنا من قناعته الى حد لم ير ثمة حاجة ، فيما بعد ، لان يستذكر تلك المشاهد نفسه ، او يكررها . مثلما لم تكن ثمة حاجة ، البتة ، لاطلاق اية تسمية على ابتسامته الثابتة ، الواضحة ، القافزة فجأة من اعماقه والمستقرة على شفتيه باطمئنان . كما لم يشعر برغبة ملحة في استعادة اي ملمح من ماضيه القريب حتى بعد انقضاء ثلاث سنوات من وجوده خارج الوطن . لانه كان يعيش في يقين لا تزعزعه اية قوة . وها ان هذا اليقين الراسخ المتجذر في اعماقه . تزعزعه اليوم رجة هائلة القوة . تضعه على المحك . يحس ان جذوره تمتد في جوف قلبين شتان بينهما . ويرى نفسه مزروعا بين حقليهما ولا يعرف على اي منهما يورف ظلاله ويستكين . انه اليوم لم يعد يتذكر بالحاح هذا الموقف او غيره . انما يشعر بضرورة ذلك . يتذكر امه . اخوته . اطفال قريته وتلك السمراء الطويلة ذات الجدائل السود المتراقصة وراءها . الحالمة بعودة فارسها . والتي احتلت لها مكانها في قلبه . يتذكر كل شيء ويفكر بجدية ، رغم تهربه من كل انواع التفكير واحتمائه بهذه اللوحات .

لكن هذه اللوحات التي تتراءى له كاللغز احيانا ، تتبسط امامه ، احيانا اخرى . كالسهل الفسيح . فتزيد طين حياته بلة . وتُشَتِّتُ روحه .

فتح عينيه على سعتهما : بحر مجنون هائج ، عكر ، مزبد تتلاطم فيه تلال من الامواج المفترسة ، وهي لا تكل من مهاجمة سفينة تائهة في عرضه ، بينما تجثم فوقه غيوم ضارب لونها الى لون النار المدخنة، تشتعل بالحقد والغضب . احس بقلق غامض ، « لا احد قادر على تهدئة البحر ان لم يهدأ بنفسه . . » وابتعد عن اللوحة خطوتين : « وهذا السيلُ العارم ، المتدفق ، المهاجم ، من الامواج ، لم لا يخضع لقيد او شرط ؟ » وظل يبحلق بعينين جاحظتين في اللوحة . كان البحر صاخباً يهدر ، المياه تغلي فيه كما في مرجل . الامواج الغاضبة المزبّدة تثور ، يرتفع هديرها عاليا يكاد يصم اذنيه ، فكر ان يسدها بسبابتيه ، لكنه نسي ان يفعل ذلك . تقدم من اللوحة خطوة وبعفوية تامة ، مكث واقفا امامها ، محدقاً فيها ، اما اللوحة ، بالرغم من وجودها معلقة على الحائط امامه ، ببحرها ومياهها وثورتها بدأت تتلاشى من امام ناظريه ، وتتحول شيئا فشيئا الى مادة هلاميه تذوب في المياه الحارة ، المغلية ، ويظهر مكانها رويدا رويدا شبح ما . لما بدأ الشبح يقترب اتضحت ملامحه اكثر . دقق النظر فيه كان يشبهه تماما الى درجة حسب نفسه واقفا امام مرآة. تجمد في مكانه مصعوقاً :

– يا لهول الرجة !

اجابه الشبح :

– لاتخف انها رجة ضرورية وإنْ هي قصاص على لا مبالاة سنوات كاملة .

وقال يحدث نفسه :

– لكن . . .

لكن صوت الشبح المتناهي اليه من بين صخب البحر وضجيجه كان اقوى :

— لماذا تتهرب من نفسك ؟ لاشيء يمنعك من ان تحب امراة وان تحب وطنك في آن واحد ، وليس ثمة مسألة اكثر طبيعية من هذا ، بل قد يكون احد الامرين مكملا للاخر . فمن لا يستطيع ان يهب نفسه لامراة واحدة لا يستطيع ان يهبها لوطنه بكل مافيه من انسان وحيوان ونبات وجماد ، وليس ثمة الا خيط واحد يربط كل هذه الموجودات بعضها ببعض . اما انت ، فانك تواجه المسألة هذه وهي قد صيغت بقالب اخر يجعلك تقف وسط الخيط ، في احدى طرفيه الوطن ، وفي الاخر المرأة . . حسنا ، اترك الخيط . انك الان تقف على تخوم الوطن ، قدم في داخله ، واقدم في خارجه . ولكي تخطو خطوة ليس عليك ان تغربل افكارك جيدا فحسب بل ان تنخلها

امتقع وجهه . خيل اليه إنه يصيح بذعر شديد :

— لا . . لا . . لن انخلها . . ساجد نفسي اثنين حتما : واحد في النُخالة وواحد في الصفوة !

— لا محالة . . ثمة عالمان ، شئت ام ابيت ، عالم كبير ، كبير جدا ، يضم كل شيء الا اياك ؛ وعالم ثان صغير ، صغير جدا ، ورغم صغره تجد فيه مسكنا دائما . . هل توقعت يوما انك ستعثر على مثل هذا المسكن وستقدح في قلبك ، من حيث لا تدري ، شرارة الحب ، وبهذه القوة والعنف ! ؟ التقيت نساء كثيرات : شقراوات ، سمراوات ، سوداوات وعاشرت معظمهن ، ولم يخطر ببالك ان تقع في حب واحدة ، اما هذه الفتاة فقد خلبت لبك منذ اللحظة الاولى وامتلكت حواسك وانت

لاتدري لماذا تحبها ، وماذا يعجبك فيها ! هل هو شعرها الاشهب الغامق بلون العسل الجبلي ، المعقود كذيل الحصان مرة ، والمسترسل على الضفيرتين كعرفه مرة اخرى ، أم ابتساماتها العريضة الدافئة ، المرسومة على شفتين منقلبتين ، ام عيناها البنيتان الفاحمتان المستقرتان تحت جبهة عريضة بارزة . . ام هدوءها المعهود وسكونها الاخاذ ام . . ام . . لاتدري للآن .

غمغم بصوت خافت لكنه واثق من نفسه :

— وليس مهما ان ادري .

— اجل . . المهم انك تحبها . يستحيل عليك العيش من دونها ، هي ضرورية كالماء والهواء . رغم كل مواقفها والطريقة التي تحبك بها . لهذا بالذات صرت تفكر ان الحب نعمة وبلاء في ان واحد : نعمة لانك تعيش في عالم ترى فيه مالم تكن تراه سابقا ، وتستفيق في ذاتك مشاعر خامدة ، مكبوتة ، تندفع مجتاحة كل شيء . وبلاء لانك لاتعرف ماذا تعمل واي طريق تختار : انت مغترب إجباري . يتحتم عليك العودة ، وان الفتاة التي تحبها من بيئة اخرى ، ترفض ان تغيرها ، حتى لو غيرتها قد تنسجم معك اليوم ولا تنسجم غدا !

اذن انت تعيش بين سهيل والسهى ، ولا حياة بدونهما ، لكن انى يلتقي النجمان . . بدون الوطن انت لاشيء ، ولا وجود لك اينما عشت ، وبدون لوبا انت هائم ، غريب مع نفسك حتى لو كنت في الوطن ، لان لوبا اصبحت ، ولسنوات الدراسة هذه ، نبع حنان تستحم فيه كل يوم ، وقد تعلقت بها مثل تعلق الطفل بأمه ، ولعلها تعلقت بك ، هي الاخرى ، الى حد ما ايضا . لكنك تسأل نفسك : لو رحلت هل

ستنتظرني ؟ كلا . . كلا . . تنتظر سنة . . سنتين . . ثلاثاً في اقصى الحالات ، ثم تمل وتتزوج . ينتظرك ويضحي من اجلك من يشعر بقضيتك ويتألم لها ، اما لوبا فلا تحس بقضيتك . لاتتألم لها ، لان الألم تجربة فردية لايحس به الامن يعانيه . فكيف تضحي لوبا من اجل شيء ليست تتألم من اجله ولا تؤمن به ؟ وترجع لتقول مع نفسك : انها حياة المدينة ، والتكنولوجيا المعاصرة ، الحياة العملية التي لامجال فيها ، لمثل هذه المشاعر . الحياة التي يضيع في تشعباتها وتعقيداتها احساس الفرد بالقضية الكبرى وتجعله يركض وراء صغائر الامور . مع ذلك تنتقد نفسك على هذا الانطباع احيانا .

— اجل . . اجل . . صحيح او ارتضيت بحياة الغربة مابقى مشدودا إلى الوطن . مشدوداً اليه بكل احاسيس [illegible] . كان واقفا منتصبا امام الشيخ [illegible] بينما تبرد عنه قدماه وسقط الى قاع تلك البئر العميقة . ذات الفوهة العريضة . التي تهدد بالابتلاع كل لحظة . وهناك وجد نفسه جالسا (الى صغيره على حافة السرير . في ليالي الشتاء الطويلة . يقص عليه حكاياته . . كان ياما كان . في قديم الزمان . وسالف العصر والاوان . كان شاعر وفنان . يقظ الضمير : مكتمل البيان . متقد الفكر . ذلق اللسان . ويحكى انه كان ثمة سلطان . ناقص الحكمة . كثير النقمة : ليس لحكمه ميزان .

غضب الشاعر . وابى ان يخضع لحكم السلطان . مبتغيا انقاذ الناس من الطغيان . فظل يطرب الاذان . ويشدو باعذب الالحان . متنقلا من مكان الى مكان . يطوي القفار . يمخر البحار : باحثا عن اعظم الامال الى ان رمى عصا الترحال في بلد غريب .

مضت سنوات ، مسرعات راكضات ، ذاع صيت الشاعر الولهان ، واصبح يشار له بالبنان ، فعشق واحب ، وتزوج وانجب ، خالط الاعيان ، محوّط بالحب والحنان ، وصار واسع الثراء ، عريض الجاه ، يملك قصورا فاخرة ، بالذهب والفضة عامرة .

وفي احد الايام ، التهمت الشاعر الاوهام . كان قد خفق في قلبه وجيب ، وتحول الم الغربة الى لهيب ، وذكر الوطن عن باله لا يغيب ، ثم اصيب بمرض عجيب ، عجز عن تشخيصه الطبيب . كانت آلامه بلا قعر ، اعمق من جوف البحر ، فتجلد وصبر ، على احر من جمر ينتظر بزوع الفجر .

لكن ليل الوطن عسعس ، وفجره لم يتنفس ، وشاءت الاقدار ان يضع الشاعر عن كاهله الاوزار ، ويسلم روحه للباري القهار . والناس لا تعرف سر موته الغريب ، ولا ما حمل له القدر من نصيب ، فواراه التراب ، نفر من الاصدقاء والاحباب .

ذات يوم ، رأت امراة ، الشاعر المقدام ، هيكلا من عظام ، قد قام من القبر ، بفعل يشبه السحر ، تعجبت من امره ، واندهشت لسره :

— ايها الشاعر المقدام ، يا هيكلا من عظام ! لماذا نهضت من القبر ، ماذا حدث لك من امر ؟

اجاب الشاعر متوسلا ، في حديثه متمهلا .

— ايتها المراة الحكيمة . بالغ شكري لارضك العظيمة . لقد اسودت هنا ايامي . والبرد ينخر عظامي . فالحنين الى الوطن ، اشد قسوة من كل المحن . خذوا عظامي اليه في البعد ، لتشعر في مثواها بالدفء والحمد .

ذعرت المرأة المسكينة ، وراحت تحدث عنه في المدينة . قالوا لها : صدقت يا امرأة ، لقد قال شاعرنا العظيم مرة ، « فالاغراب حتى بعد موتهم ، ليسوا غير اضياف قلقين »

كان يا ما كان ، في قديم الزمان ، كان شاعر ولهان ، مسحور بوطنه دون كل الاوطان .

— لكن الوطن يبقى وطنا ، وانت ادرى ، اذ ليس بمستطاع اي انسان اخر ان يعوض عنه . ولا يمكن للوبا ان تصبح لك وطنا ، ولا انت ان تصبح لها وطنا . فالوطن ، رغم وجوده يبقى غير مرئي في الذاكرة الا حين يشعر الانسان انه يفقده ، عندئذ يتجسد امامه بكل ما فيه ، بترابه وخضاره ومياهه ، بحكاياته واساطيره واغانيه . ويظل المغترب يسهر متأملا وطنه ، ويعيش في ارق دائم . قائلا : [illegible] . وهل ثمة ليلة اطول من ليلة يأرق فيها المغترب في ذكر الوطن ينزل فيها الى هنالك . الى اعماق بئر آلامه ! ؟

هل تتذكر . انك ، ذات مرة ، تعارفت في دار استراحة بفتاة وقضيتما معا اسبوعين في محبة وصداقة جميلة . وثم كان عليكما أن تفترقا الى الابد ، فلم تنم الفتاة ، تلك الليلة ، حتى الصباح ، وظلت تتفرس في وجهك طويلا وتحجمه بدقة ، ولما سألتها :

— ما بك هكذا تدققين النظر في وجهي ؟

قالت بالم :

— اريد ان احضر صورتك في قلبي .

كم من القلق كانت تعيشه تلك الفتاة لانها ستفقد شخصا احبته ! اذن كم من القلق يعيش من يحس بفقدان وطنه ؟ في كلا الحالتين ثمة حب ، والحب يحرق المرء ، يجعله يذوي كالشمعة .

وكاد يصرخ بوجه الشبح « كفى . . كفى ! » لولا ان تذكر انه في معرض ، واسرع في كبت الصرخة في داخله . . بدأ الشبح يختفي رويدا رويدا وطفق هدير امواج البحر الصاخب يبتعد هو الاخر ، يبتعد ويبتعد ، بطيئا بطيئا . وكأنه يذوي كالشمعة . ومع انتهاء الشمعة سكن البحر ، بردت مياهه . وعادت المادة الهلامية تتجمد ، وتتخذ اللوحة شكلها الطبيعي . سأل نفسه : « كيف يمكن للصوت ان يذوي مثل الشمعة ؟ » وشعر برجفة في جسده . اراد ان يكتبها لكنه لم يفلح في السيطرة عليها . فقضقضت اسنانه . وارتعش رأسه .

في قاعة اخرى ، استوقفه بورتريه امراة ، اقترب منه يتفحصه بامعان ، ثم ابتعد ثلاث خطوات الى وراء ، وظل يحدق في العينين الساحرتين المتوهجتين مثل جمرتين مشتعلتين . قال في سره ، صدقت العرب . اللحظ اصدق انباء من اللفظ ، ان عينيها الساحرتين تشتعلان بالحب . انا اعرف : لاشيء يحرق الانسان هكذا غير الحب . وراح يحدق في البورتريه بعينين جاحظتين فرآه يتوهج نورا ، وتحول شلالا النور المنسكبان من عينيها الى ذيبين من نار . امسكا باطراف البورتريه . فنبعث النار فيه واشتعل . انتزعت صاحبة البورتريه نفسها من اللوحة وهرعت الى الخارج ترتفع منها ألسنة اللهب . . كلما كانت تسرع كانت النار المندلعة في جسدها تشتد !

— ماذا بها ؟

— انها تحترق . . الا ترى ؟

— لاشيء يحرق الانسان هكذا غير الحب !

وغطى عينيه ووجهه بباطن كفيه ، وظل على حاله هذه وقتا لم يدر كم طال :

— لو تسمح قليلا يارفيق .

رفع يديه عن عينه فرأى نفسه وسط مجموعة سياحية تحيط على شكل نصف دائرة بدليلة معرض .

لعن نفسه على هذه الأفكار الغريبة التي طلت تلاحقه وعاتبها على هذا الضعف ، وهو المعروف بصبره وتحمله أمام المحن . ولما راح يتأمل ضعفه هذا ، مضيقا عينيه ، مقطبا حاجبيه ، انتشر في وجهه الصارم ، الزميت ، تعبير من الحزن ، فتجهم ، وجعلته الاخاديد التي ظهرت على جبينه يبدو في عمر أكبر مما هو عليه . وخاطب نفسه بسخرية : « لقد انشطر عقلي . شطر في دار الاستراحة وشطر هنا » وارتقى درجات السلم المؤدي إلى الطابق الثاني . عندما صار في منتصفه عاد يحدث نفسه : « لو قدر لي الانشطار لانشطرت أنا أيضاً ، شطر هنا وشطر هناك . » وابتسم ، تركها ابتسامة مجردة من أية تسمية ، لم يسمها لا ابتسامة اليقين ولا ابتسامة الشك ، مع انه كان يجدر به ان يطلق عليها ابتسامة الشك ! لكن عند المرقاة الأخيرة من الدرج شعر ببعض التعب وبشيء من الاضطراب في داخله ، التوَتْ شفتاه وأوشكت رجفه خفيفة ان تحتل مكانا لها بينهما . توقف واطرق هنيهة : سُئِل النبي عن الوسوسة والشك فقال : تلك

هي محض الأيمان . تقدم خطوة ، ثم اقفل « مكتب تفكيره » بمزلاج كي لا يضيع الحزم ، وعرج نحو اليمين .

لوحات صاخبة ذات ألوان حادة حمراء وزرقاء وخضراء كانت تنشر بريقها الساطع وتصويبه في العين مباشرة ، فلفتت انتباهه في الحال ، شبهها بملابس العرائس في قريته . حدق جيداً في اللوحة الوسطى : ثم ماذا ؟ لم يعجبه لا الاسم ، لا اللون ، لا الموضوع ، أدار عنها ممتعضاً إلى الجهة المقابلة ورأى نفسه فجأة أمام لوحة يتآلف معها بصره ، فحدّد طرفه فيها : رجل ضخم الجثة في مواجهة فتاة نحيفة تقف على كرة بتوتر شديد ، وهي بالكاد تحافظ على توازنها على عكس الرجل الجالس بهدوء أمام خلفية منظر صحراوي مقفر . وثمة في البعد حصان أبيض ، وفي اليسار ، موضوع ثانوي ، امرأة تحمل طفلا وتمسك بيد آخر ، وكلب . وقد وزع اللون الوردي ، الضارب إلى الحمرة قليلا في اللوحة توزيعا متناسقا لم يدر من أين يسقط عليه الضوء .

ــ هنا . . هنا . . اقتربوا خطوة أخرى .

وحين رأته ابتسمت له نصف ابتسامة ، وهي تؤشر بعصاها وتجمع أفراد مجموعتها حولها كما تفعل الدجاجة مع أفراخها فأثر ، تقديراً لنصف الابتسامة تلك ، أن يسمعها :

ــ وهذه اللوحة تعود إلى المرحلة الوردية من مراحل تطور فن بيكاسو : لقد سادت الألوان الضاربة إلى الحمرة وألوان التيراكوتا في لوحاته . كما ومال الفنان أكثر فأكثر إلى تصوير أهل السيرك في حياتهم الخاصة . وغالباً ما توحي لوحاته هذه بالاغتراب والوحشة والقلق . يكفي ان

تنظروا إلى الفتاة لتحسوا مدى القلق الذي تعيشه . وبيكاسو مولع بالقلق ، قال مرة : ان ما يقسرنا على الاهتمام بسيزان هو قلقه ، وهذا هو درس سيزان .

غادرت الدجاجة ، فتبعها أفراخها ، أما هو فوقف يحدق من جديد في اللوحة ويسأل نفسه : « ولم هذا اللون الناري ؟ » وفي اللحظة ، انفلت الحصان ، بغتة ، وهب يركض كالملدوغ في ذعر شديد ، يتطاير الغبار من تحت حوافره في تلك الصحراء المقفرة . اغمض عينيه غير مصدق ، ثم فتحهما على سعتهما بانبهار : إلى أين يركض الحصان ؟ قبل قليل كان يرعى هنا على سفح الرابية ! أيها الحصان الأبيض الجامح ، المنفلت من عقاله ، المنطلق بسرعة البرق . إلى أين تركض ؟ قل لي بحق السماء لماذا تنهب الأرض نهباً لا يخضع عدوك لسلطان أو قانون مثل قلبي تماما وكأنكما جبلتما من طينة واحدة ! هلا وقفت أيها الحصان الأبيض الجميل وأخذتني معك . ولنجتز الصحراء ، ونصعد هذه الرابية ، ثم ننزل ونصعد رابية أخرى ، نقطع بحرا وبرا ، نرتقي جبلا ، نعدو ونعدو إلى أن نبلغ موطن حبي الأول . وثمة على تخومه، يؤتى لك جناحان مثل جناحي نسر عظيم ، وأصير أنا فارساً أشبه بجمل ذبيح له قوة الأسد ، واعتلي صهوتك مزهوا . ونصعد السماء ، مرة تسير خببا ، بقوائمك المشوقة ، فوق النجوم . ومرة تطير شاقاً عنان السماء بصدرك . تسير وتسير ، تطير وتطير ، إلى أن نصل مكانا قصيا مجهولا لا يبلغه أحد ، فترى قد استوى هنالك كتاب مخطوط من الداخل والخارج ، مختوم بسبعة خواتم . فينادي صوت خفي بأعلى قوته : « من هو الآهل لفتح الكتاب وفض ختمه ؟ » فلا أحد يجيب ، بينما أشهر سيفي وأقول : « أنا الآهل ! » وآخذ الكتاب .

يتعالى ضجيج وتسجد لي كل خليقة السماء ، فافض الختام الأول ، فالثاني ، فالثالث ، فالرابع ، فالخامس ، لكن ما ان أفض الختام السادس ، ترى الأرض قد زلزلت زلزالها والشمس قد اسودت كمسح من شعر ، والقمر قد صار مثل الدم ، وكواكب السماء قد تساقطت إلى الأرض كما تُساقط التينة ثمارها الفجة اذا هزتّها ريح عاصف ، والسماء قد طويت طي السجل ، والجبال والجزر كلها قد انقلعت من مواضعها ، وملوك الأرض ، والأغنياء ، والزعماء المراوغون ، والقادة الكذابون ، كلهم قد تواروا في المغاور وبين الجبال ، وهم يقولون للصخور وللجبال : « انهدي علينا واخفينا عن وجه الذي ثار ، لقد جاء يوم غضبه العظيم ، فمن يقوى على الثبات ؟ ولما أفض الختام السابع يسود السماء سكون ، فتظهر امرأة ملتحفة بالشمس والقمر تحت قدميها ، وعلى رأسها إكليل من ثلاثة عشر كوكباً ، حبلى تصرخ من ألم المخاض ، يقف قبالتها تنين عظيم أسود له عدة رؤوس وأكثر من ثلاثين قرناً . وذيله يجر ثلث كواكب السماء ، يريد ابتلاع الطفل حين تضعه المرأة ، فتنشب معركة بيننا وبينه ، واغرس سيفي في قلبه ، فيقع جثة هامدة ، وتضع المرأة وليدها ، ويكون ذكراً ، ويحكم هذا الطفل السماء وما وراءها ، ويجعل من البرق نار الهدى ، والرعد نغمات موسيقى ، والمطر حلوى وحكايا جميلة وأحلاماً لذيذة تتساقط في حضن الأطفال . من ثم ننزل على الأرض ، ونذهب إلى قريتي ، أعيد سيفي إلى غمده . لأ علقه حال وصولنا على الحائط في صدر حجرتنا ، وألوح بدلاً عنه بدبلومي الزراعي . فترقص أمي فرحا وتهلهل بصوتها المجلجل ، ويخرج والدي ويطلق من بندقيتنا القديمة اثنتي عشرة طلقة متواصلة . يخرج أهل القرية ويهرعون إلى بيتنا

يتقدمهم الطبل والمزمار ، يمسك الشباب بأيدي الشابات ويدبكون ثلاثة أيام وثلاث ليال دون انقطاع . وبعد الفرحة الكبرى ، يهب الجميع إلى العمل . تحرث الأرض ، تزرع العنب والتفاح والحنطة ، نربي الأبقار ، والأغنام ، وسيكون لنا زادوفير نأكله كل يوم ثلاثا ، ونرتقي معك قمة الجبل ، ومن هناك نرى الدنيا الواسعة . . فلِمَ تجهد نفسك عناء البحث عن عشب ضئيل في هذه الصحراء المقفرة ؟

لكن ، قبل أن أرحل معك ، يا حصاني الجميل ، يجب أن أقف أمام لوبا واتفرس في وجهها طويلا طويلا واعجمه بدقة ، مثلما فعلت تلك الفتاة معي في دار الاستراحة ، وأن سألتني :

ــ لماذا ؟

أقول لها بثقة :

ــ أريد أن أحفر صورتك في قلبي . وتبقى من لوبا تلك الصورة فقط . أحملها معي اينما حللت !

انتبه لنفسه . . ماذا أفعل ؟ كلا . . كلا . . أيها الحصان الأبيض الجامح لن أترك لوبا . انني أحبها مثل حبك للركض ، والعيش بدونها لا طعم له البتة . . لن أرحل معك ! استحلفك الله أن تدبر ، لأمتطيك وأجلس لوبا أمامي وهي بثوبها الأبيض الفضفاض ، فيؤتى لك بجناحين ونطير . . نحلق فوق هذه الأراضي الشاسعة ، مرة تسير خببا فوق الغيوم بقوائمك المشوقة ، ومرة تشق عنان السماء بصدرك . نسير ونسير ، نطير ونطير . نزور البحار المتجمدة والدافئة والأنهار السريعة والبطيئة ، نزور التايغا والثلوج والسهوب والصحارى ، نزور المعامل والمزارع

ومحطات الكهرباء وتمتلك العالم ، ثم نعود إلى موسكو نتنزه في الحدائق ، ندخل المتاحف ، نشاهد المسارح ، نسهر في المراقص ، فرحين جذلين ، فتقهقه لوبا بصوتها الهادىء الدافيء الحنون ، قهقهتها المكركرة وترمى برأسها على صدري وتقول لي .

— كم أحبك يا عزيزي . . يا فارسي الجميل .

فاحيط رأسها بذراعي واعبث بشعرها الناعم وأنا أبحر مع نفسي ، أتذكر الوطن الجميل ، وخطيئتي الكبرى ، المميتة ، أعمد نفسي عشرا بألم التبرير الممض وأبكي . . أبكي وأبكي بحرقة ، مثل طفل صغير ، وأقول لها حينئذ .

— يا حبيبتي

بحيث تقترن كلمة الحب هذه بذلك الألم الممض وتلك الخطيئة الكبرى التي لا تغفر بالتعميد أبداً .

اذن . . . لا أيها الحصان ، قبل أن أرحل معك يجب أن اجثو ساجدا، بخجل ، أمام وطني البعيد ، أمام كل من يحبني فيه ، اطلب المغفرة ، وأقول لهم : لن أنساكم !

هل فهمت الآن يا حصاني الأبيض الجامح ؟ انني لا أريد أن أبقى معك في هذه الأراضي الشاسعة أيضاً .

أما أنت أيها الكلب الصغير المتأهب للنباح إياك أن تنبح . . احذر النباح يا صديقي وإلا لجفلت البنت وفقدت توازنها . ألا تراها بأية صعوبة بالغة تحافظ على توازنها ؟

غطى عينيه براحته ، ثم كشف عنهما وراح يحدق في اللوحة بانبهار وثمة ابتسامة سائبة تتجول على شفتيه ، لا يدري ماذا يطلق عليها : ابتسامة الشك أم ابتسامة محض الأيمان . وسأل نفسه مرة أخرى :

— ولم هذا اللون الناري ؟

كادت الفتاة ، عدة مرات ، ان تقع ، مرة في اليمين ومرة في اليسار ، لكنها لم تقع . يا ترى كم ستبقى هذه الفتاة الصغيرة واقفة على الكرة ، محتفظة بتوازنها ؟ لحظة ! . . سنة ! . . قرناً ! . . أنها لا بد أن تسقط وهذه مسألة حتمية تحكم فيها قوة وجاذبية الأرض ! . . لا أيتها الفتاة البهلوانية الصغيرة ، ابقي هكذا معلقة في الهواء ، مشحونة ، معبأة ، بباورود القلق ، تميلين تارة نحو اليسار وتارة نحو اليمين ، مشرعة اليدين نحو السماء . خافضة النظر نحو الأرض ، تعيشين هاجس الحياة وهاجس الموت في آن واحد . لا تسقطي ، ميلي ، تراقصي ولتبقي هكذا قلقة ، غير مستقرة ، معلقة الروح من شعرة واحدة . خذي روحي أيتها الفتاة الصغيرة فهي معلقة من شعرة واحدة أيضا . أو هبيني كرة أخرى فاقف عليها مثلك . أجل . . . هكذا تماما : أنت على كرة ، وأنا على كرة . فلتتوقف الأرض عن دورانها وليتجمد الزمن .

بيد أن ، لا الأرض توقفت عن دورانها ، ولا الزمن تجمد ، وظل الحصان الأبيض الجميل يعدو ويعدو دون توقف . . انطلق ينهب الأرض بحوافره مسرعا . كطلق ناري ، . الضيقـــة ، التي كانت تمتد بين الواقف الجديد على الكرة وبين الفتاة ، فهزتهما الريح القوية ، العاصفة ، التي أحدثها مروق الحصان . تمايلا كشتلتين ضعيفتين نحو اليمين ونحو

اليسار ، تراقصا هكذا بعضاً من الوقت، تمكنت الفتاة البهلوانية خلاله أن تعيد توازنها بالصعوبة البالغة ذاتها ، واستقرت على كرتها من جديد، أما هو فسرعان ما وقع من على الكرة مثلما تقع الثمرة الناضجة من غصنها ورأى نفسه يركض في أثر الحصان بأقصى سرعته ، يخفق قلبه خفقانا شديداً .

كانون الأول / ١٩٨١

موسكو

(٥) إلى أين تعدو يا حصاني الأبيض الجميل ؟ لا . .
لا تبتعد . . لا تتركني وحدي . . تعال . . أجل . . تعال . . تعال .
اهدأ . . ها أنك لا تعرف الهدوء . . لا تسرع هكذا . . انك تحوم
حولي ؟ المهم ان لا تبتعد . . ياحصاني الأبيض الجميل ألا ترى ؛ انني مستقر على كرتي ، هل تعتقد انني أبقى واقفاً على كرة طيلة حياتي كم أبقى على هذه الحال . . ها ؟ ماذا حل بك؟ ماهذه السرعة .. انك تتقدم نحوي . . وتقدم الحصان مسرعاً ، واجتاز هذه المرة المسافة القصيرة .

آفاق المعرفة

نابوكوف وسرفانتس:

إعادة إحياء دون كيخوتة

غاي د افنبورت

ترجمة: توفيق الأسدي

صورة التكوين في لغة «الاشراقات» و«الساين»

نجوى قلعجي

بيت المخلد والانتماء المهزوم

عاطف البطرس

دروس من ارشيبالد ماكليش

بقلم: آ. بوبوف

ترجمة: عزالدين محمود

نابوكوف وسرفانتس :

إعـــادة إحيـــاء دون كيخوتة

غاي د افنبورت
ترجمة : توفيق الأسدي

« هـذه المقدمة كتبها دافنبورت لكتاب نابوكوف « دون كيخوته » الذي هو تجميع لمحاضراته الجامعية حول هذا الموضوع والذي صدر في شباط (فبراير) ١٩٨٣ » .

قـال فلاديمير نابوكوف عام (١٩٦٦) في حوار اجراه معه « هربرت غولد » الذي سافر الى « مونرو » لمقابلته : « اتذكر بمتعة كيف مزقت اربا اربا رواية « دون كيخوته » ، ذاك الكتاب العجوز القاسي والفج ، امـام (٦٠٠) طالبا في قاعـة « ميموريال هول » ، ممـا اثـار فزع وارتبـاك بعض زملائي المحافظين »

لقد مزقه فعلا ، انما لاسباب نقدية معقولة ، ولكنه اعاد تجميعه مرة اخرى . لم تكن رائعة سرفانتس هذه ضمن منهاج نابوكوف في جامعة كورنل ، فهو لم يكن يحب الكتاب على ما يبدو ، وحين بدأ بتحضير محاضراته لجامعة هارفارد حول هذه الرواية بالذات ، (اصرت جامعة هارفارد على عدم حذفه من المنهاج) فقد كان اكتشافه الاول ان الاساتذة الامريكيين قدقاموا عبر السنوات بتحويل هذا الكتاب العجوز القاسي والفج الى اسطورة لطيفة غريبة الاطوار حول الظهور والواقع . ولذا كان عليه اولا وقبل كل شيء ان يقدم النص لطلابه بعد ان يزيل عنه كل الدجل والخداع المثقلين بالتفاصيل غير الهامة والتي تراكمت عليه عبر السنين . ان قراءة نابوكوف الجديدة لهذه الرواية حدث هام في النقد الادبي المعاصر .

اراد نابوكوف ان يصقل هذه المحاضرات التي القاها في هارفارد خلال عامي (١٩٥١ ـ ١٩٥٢) وفي جامعة كورنل بين (١٩٤٨) وحتى (١٩٥٩) ولكن لم تتح له الفرصة لتحقيق ذلك ، وان علينا نحن الذين لم نكن ضمن الـ (٦٠٠) طالب من طلاب قسم الدراسات الانسانية في هارفارد في عامي (١٩٥١ ـ ١٩٥٢) ، ان نقرأ آراء نابوكوف حول سرفانتس من حافظات اوراق خطت عليها ملاحظات تم تحقيقها على نحو رائع ودقيق من قبل « فريد سون باورز » وهو افضل من حقق المخطوطات في امريكا .

حين كنت احاضر في رواية « دون كيخوته » في جامعة كنتاكي ، رفع طالب يده ليقول انه وصل الى نتيجة مؤداها ان بطل الرواية مجنون . فقلت له ان هذا امر يتجادل حوله الناس منذ (٤٠٠) عام ، وان علينا ان نناقشه ايضا . فقال الطالب : « اجد من الصعب علي ان اصدق انهم يؤلفون كتابا كاملا حول رجل مجنون » . ان قوله « انهم » صحيح تماما؛ فالكتاب الذي مزقه نابوكوف على نحو رشيق جدا في جامعة هارفارد كان كتابا تطور عن نص سرفانتس . ولذا فان المرء حين يعالج « دون كيخوته » في اية مناقشة . تبرز دائما مشكلة اي « دون كيخوته » عليه

ان يعالج ؟ هل يعالج « دون كيخوته » الخاص بـ « جول ميشليه » ؟ ام « ميغيل دى اونامونو » ؟ ام « جوزيف وود كراتش » ؟ فشخصية « دون كيخوته » كشخصية هاملت وشرلوك هولمز وروبنسون كروزو قد بدات تفلت من عقالها منذ ان ابتدعها مؤلفها تقريبا .

لم تكن هناك فحسب نظرة عاطفية مستمرة نحو « دون كيخوته » وصديقه الحميم « سانشو بانزا » دون كيخوته اللطيف المخبول على نحو فاتن وسانشو المضحك ، الفلاح المتزن العقل الى حد رائع — ليس ذلك فحسب ، بل حدث ايضا ان تم استبدال النص وتعديله من قبل الفنانين الذين رسموا له رسوما توضيحية وخاصة « غوستاف دوريه » و « هونوريه دوميه » (وبيكاسو ودالي في عصرنا) ، وكذلك من قبل المحتفلين به والمقلدين له والمسرحين له ومستعملي كلمة « كيخوتي » التي تعني اي شيء تريده ، ويجب ان تعني شيئا كـ « مهلوس » او « منوم مغناطيسيا على نحو ذاتي » او « العبث في حالة تصادم مع الواقع » . اما كيف اصبح هذا التعبير يعني « مثاليا الى حد يثير الاعجاب » فنجد تفسيره لـدى نابوكوف .

وحتى يعيد نابوكوف دون كيخوته سرفانتس الى نص سرفانتس الاصلي (وقد اضطر الى ذلك بعد اطلاعه على آراء عصبة من النقاد الامريكيين وتفاسيرهم غير المسؤولة والمضحكة للكتاب) ، فقد كتب تلخيصا له تناول كل فصل على حدة . ان « دون كيخوته » كما عرفه نابوكوف — وعانى من ذلك — ليس بالكتاب الذي يظنه الناس هو . فهناك كثير من القصص والروايات القصيرة مقحمة على العقدة الاصلية للرواية التي لا عقدة لها . اننا نقوم جميعا باعادة تأليف الكتاب في رؤوسنا بحيث يتحول الى تسلسل للحوادث من النوع الذي يروي قصص المتشردين : هناك معاملة حوض الحلاق على انه خوذة « مامبرينو » ، والهجوم على طواحين الهواء (الذى اصبح رمزا للكتاب) ومبارزة قطيع الغنم وهكذا .

كثيرون هم من لم يقرؤوا النص ، ويستطيعون ان يقدموا لك موجزا معقــولا لعقدته .

ان ما ظلت عينا نابوكوف تراه وهو يكتب محاضراته كـان الحقيقة المعروفة القائلة ان الكتاب ينتزع الضحك القاسي : ان عجوز سرفانتس الذي ظل يقرا حتى جن جنونه وتابعه سانشو النتن الرائحة قد ابتدعهما المؤلف ليكونا هدفا للسخرية . ومن الواضح ان النقاد والقراء قد شرعوا يفضون جانبا المرح الاسباني ويفسرون تلك القصة كنوع اخر من التهكم النوع الذي نجد فيه روحا عاقلة وانسانية في جوهرها وكيف تبدو ضمن عالم مغلق وغير رومانطيقي على انها مصابة بالجنون .

والمسألة ليست بهذه البساطة . فاسبانيا التي نبذت دائما الغرباء لا تتمتع بموهبة الحتضانهم (كما هو الحال في الصين والولايات المتحدة مثلا) . وخلال حياة سرفانتس جرى الطرد الهستيري لكل من اليهود والمغاربة والمرتدين عن الاسلام او اليهودية ، كما ابقت اسبانيا على حفلات الذبح التي يمارسها المصارعون في الحلبات (لامتاع الجمهور) لفترة طويلة بعد ان تخلت عنها بقية الامبراطورية الرومانية . كما ان التسلية القومية ــ مصارعة الثيران ــ تميز اسبانيا عن غيرها من الدول المتحضرة حتى في ايامنا هذه . ان الفتــرة التاريخية التي كتبت فيهـا « دون كيخوته » ، اي فترة حكم فيليب الثاني ، ذلك الملك المتعصب المصاب بجنون الاضطهاد الذي سمى نفسه « اكثر الملوك كاثوليكية » ، هي فترة قمنا بتجميلها وتفضيضها بنور « الرومانس » القمري . كان نابوكوف يحاضر في مرتع الرومانطيقية الاسبانية ، فقد سبق لكل من « لووبل » و « لونغفلو » ان اخترعا اسبانيا خاصة التصقت بالمخيلة الامريكية وجذبت قطعانا من السياح الامريكان الى اسبانيا بحثا عنها .

وعلى اية حال ، فان اسبانيا فيليب الثاني كانت كيخوتية . فقد كان نبلاؤها يمتلكون دروعا لا يجرؤ اي فارس على دخول معركة فيها ،

وكان من عادة فيليب ، وهو ملك عملي وموله بالتفاصيل التافهة ، ان يجعل درعه الكامل مع الخوذة يقف فارغا في وضعية الاستعداد ليستعرض قواته ، اما هو شخصيا فكان يجلس داخل القصر بين عمالقته المنغمسين في الشهوات الحسية ، يقوم بأعمال الحساب ويقرأ ويعلق على كل رسالة ترسل وتستلم ضمن شبكته المعقدة من السفارات والجواسيس المنتشرة من « العالم الجديد » وحتى فيينا ، ومن روتردام الى جبل طارق . انه هو دون كيخوته ، وان يكن من النوع اللاكيخوتي ، وذلك لو حاولنا ان نبحث عن « الموديل » الذي استخدمه سرفانتس لرسم شخصيته الشهيرة . وكان يعيش ايضا كدون كيخوته في حلم ذي نسيج وهمي ظل يتمزق باستمرار . فقد احرق الهراطقة ، ولكن كيف بامكانك انتعرف ان الهرطوقي هرطوقي ؟ او لم يكن باترى اشبه بدون كيخوته الذي راى في قطيع الاغنام ليس غنما فحسب وانما « مضاربة » ايضا ؟ كان جواسيس فيليب القساة القلوب يرمون الى المحرقة كاثوليكيين طيبين على اساس انهم قد يكونون اشخاصا ارتدوا الى الدين المسيحي وهم في الاصل من اتباع الفلسفة الانسانية ، او من البروتستانت ، او يهود او مسلمون او ملحدون او سحرة او مالا يعرف الا الله ماهو انتماؤهم .

كانت اوربا تمر بفترة بدا فيها الواقع بالتقلقل . فها هو هاملت يغيظ بولونيوس بأشباح الغيوم الغامضة . كما ان قدرات دون كيخوته على خداع نفسه عبارة عن بؤرة لتناقضات العصر . لقد اصبحت الهوية ، وللمرة الاولى في التاريخ الاوروبي ، مسألة راي او قناعة . فلم يكن ضحك « تشوسر » على « عظام الخنازير » تشكيكا في تقديس الرفات الحقيقي للقديسين .

ولكن الخلط في « دون كيخوته » بين معلف حصان وحوض التعميد يطرح السؤال بجدية (اكان سرفانتس يعني ذلك ام لا) حول اذا ما كان حوض التعميد حوضا عاديا للماء دون كل السحر الكيخوتي المنسوب اليه

وعلى مر السنوات ـ كما اعتقد ـ فان معنى « دون كيخوته » قد انحرف مع رياح « عصر التنوير » وابحر تحت العلم المزيف الذي رغبناه له جميعا . هذا ما جعل نظرة نابوكوف تحمل تلك الصرامة كلها . لقد اراد للكتاب ان يكون نفسه ، ان يكون حكاية خرافية وبنية خيالية مستقلة لاسطورة « الحياة الحقيقية » . وبأسلوبه الخاص فان الكتاب نوع من المعالجة لكيفية تغلغل المعنى في الاشياء والحيوات . انه كتاب حول الافتتان ، ومدى ملاءمته في عالم غير سحري ، وكذلك من تفاهة الافتتان عموما . ورغم ذلك فان الكتاب يفتننا . لقد اصبح الكتاب ، مع سوء الفهم الذي تعرض له وبمساهمتنا ايضا ، الشيء الذي سخر منه هذا الكتاب نفسه .

ان نابوكوف ، وهو المراقب الذكي للنفسية الامريكية ، يعرف ان كل مستمعيه المستمتة في الجامعة يؤمنون بالفرسان كما يؤمنون بالغرب الامريكي القديم مع رعاة البقر الهائمين على وجوههم . ولم يأل جهدا في تحريرهم من الوهم ، بل قال لهم في الواقع انهم لن يسمعوا منه شيئا عن سرفانتس وزمانه او يده اليسرى التي قطعت في « معركة لوبانتو » . وبدلا عن ذلك ، فقد اصر على ان يعرفوا ما هي طاحونة الهواء بل ورسم لهم على السبورة طاحونة وعلمهم تسميات اقسامها واجزائها . ثم حكى لهم عن السبب في أن سيدا ريفيا قد يحسب الطاحونة عملاقا ، فقد كانت الطواحين شيئا جديدا في اسبانيا القرن السابع عشر ، وكانت هذه آخر بلد في أوربا تسمع باي شيء جديد .

كان نابوكوف واضحا تماما ومضحكا تماما بالنسبة لموضوع «دولسينيا ديل توبوزو » ولكنه لم يشتت اهتمام طلابه بالحديث عن « الحب الريفي» وتاريخه الغريب المليء بالاستعارات والمجازات وبقائه حيا حتى الان . ولو أن جزءا من عقله ـ خلال إلقائه لهذه المحاضرات ـ كان يحوم فوق « متحف الجامعة » القريب حيث أمضى ثمانية سنوات من البحث في

مجال علم الحشرات وهو يدرس تشريح الفراشات ، فان جزءا آخر منه لا بد انه كان مشغولا بمشروع يدور حول « الحب العذري » ، جنونه وحماقاته ، وهو المشروع الذي كان سينضج بعد ثلاثة سنوات على شكل رواية « لوليتا » ، ان اسم « لوليتا » هذا هو تصغير لاسم اسباني « دولوريس » وهذا يثير فضولنا . لا شك في ان رواية « لوليتا » ، وهي استمرار منطقي جدا للموضوعات النابوكوفية ، تأثرا واضحا بالقراءة المستمرة المجهدة لرواية « دون كيخوته » . كما ان فيها رحلة أشبه برحلات متشردي الروايات الاسبانية . تنطلق شخصية لوليتا بالذات على انها طفلة مغوية في أول ظهور للحب الرومانطيقي في الغرب الامريكي ، وقد فلسف افلاطون مثل هذا الحب فسماه « حب الجمال المثالي » . وقد اصبح هذا الحب شهوانيا ومستبدا على ايدي الرومان ، ثم اختفى تقريبا في القرون الوسطى ، ليظهر مرة أخرى في القرن العاشر على انه « الرومانس » . وفي عصر سرفانتس كان « الحب العذري » قد اشبع الادب (ولا يزال حتى الان) ، ولكن سرفانتس بتهكمه من هذا الحب وضمن السياق الجديد (الفروسية) ، قد حول هذا المثال للفضيلة والجمال الى فتاة ريفية ذات قدمين كبيرتين وثوءلول بارز .

لم تترك « دون كيخوته » اي تأثير يذكر على صحة « الرومانس » ، بل قامت باختراع تراث قوي ومواز راح منذ ذلك الحين يتحرك جنبا الى جنب مع تراث « الرومانس » .

وبعد « دون كيخوته » اصبح الجمال المزيف مثيرا للاهتمام بحد ذاته .

وفي نهاية القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر اصبحت حواء تدير دكانا للادب والحياة الحقيقية .

وللوصول الى ملك فرنسا ، فان على حواء ان تشق طريقها ضمن جدار من النساء . اصبحت الخليلة نوعا من المؤسسة الاجتماعية . وقال الادب انها كانت تطالب بالكثير وخطيرة ولكنها أكثر امتاعا واشباعا من

الزوجة . ثم اسماها بنجامين فرانكلين ب « لولو » . أما جيمس جويس فأسماها « مولي » . عزرا باوند أسماها « سيرسه » أما بروست فأسماها « أوديت » . وضمن هذا الكورس اسماها نابوكوف « لولو » او « لوليتا » ؛ واسمها الحقيقي « دولوريس » الذي يربطها ايضا باسم « آليس » . (نابوكوف هو مترجم رواية « آليس في بلاد العجائب » الى الروسية) . الا ان الجدة الحقيقية ل « لوليتا » هي « دولسينيا ديل توبورز » . كما ان مذكرات « همبرت همبرت » في رواية « لوليتا » تقدم الينا على انها هذيانات رجل مجنون .

اذن : هذه المحاضرات لا تخلو من امور تثير اهتمام المعجبين بروايات نابوكوف . يدرك سرفانتس ونابوكوف كلاهما ان اللعب يمكن ان يستمر الى ما بعد فترة الطفولة . ليس بتحويله الى حلم اليقظة (الذي يجمده علماء النفس مشوها ولا يشجعون عليه) او الابداع بكل انواعه ، بل بجعله يبقى لعبا بحد ذاته . هذا ما يفعله دون كيخوته : انه يلعب دور الفارس الجوال . ان جزءا من علاقة لوليتا مع همبرت عبارة عن لعب (تشعر هي بالدهشة حين تلاحظ ان الراشدين يهتمون بالجنس الذي هو بالنسبة اليها مجرد لعبة اخرى) ؛ كما ان سيكولوجيا همبرت همبرت (التي تراوغ نظريات فرويد) تعتمد ربما على انه وبكل بساطة لازال ملتصقا ومتعلقا باللعب الطفولي . وعلى اية حال ، وكلما خطر لناقد أن يدرس الرواية الاسبانية التي تتحدث عن المتشردين او ينظر في معالجة موضوع الوهم والهوية ، فانه سيجد نفسه يفكر في كل من سرفانتس ونابوكوف معا .

هذه المحاضرات عن « سرفانتس » كانت انتصارا لنابوكوف من حيث أنه أدهش نفسه . كما اظن ، بالنسبة لرأيه النهائي في « دون كيخوته » ، لقد عالج مهمته على النحو الذي يمليه الضمير رغم ظنه بان هذه الرواية الكلاسيكية ما هي الا فيل ابيض وحيلة خادعة . ان شكه بالخداع هو

الذي اثار اهتمامه اصلا ، ولكنه لاحظ بعد ذلك ان الخداع كامن في سمعة الكتاب ووبائه المنتشر بين النقاد . لقد بدأ يشك بأن سرفانتس لم يكن واعيا بـ « قسوته المثيرة للاشمئزاز » . ثم بدا بالاعجاب بروح النكتة في شخصية دون كيخوته وتصنعه الفنان ، وقبل بـ « الظاهرة الهامة » بأن سرفانتس قد خلق شخصية اعظم من الكتاب حيث شردت منه نحو الفن والفلسفة والرمزية السياسية وفولكلور المثقفين .

ومع ذلك تبقى « دون كيخوته » كتابا فجا عجوزا مليئا بالقسوة الاسبانية العجيبة ، القسوة التي لا رحمة فيها والتي ترهق رجلا عجوزا خرفا يلعب ويلهو كطفل .

لقد كتب رواية « دون كيخوته » في زمان كانت الناس تضحك فيه على الاقزام والمشوهين والمحزونين ، حين كان الفخر والاعتداد بالنفس اكثر وقاحة من أي وقت مضى بل وحتى الان ، حين كان المناهضون للفكر الرسمي يحرقون احياء في ساحات المدينة بينما الناس تصفق لذلك ، وحين كانت الرحمة واللطف امرين منبوذين . وبالفعل ، فان أول قراء للكتاب ضحكوا من كل قلوبهم على قسوته . ولكن يبدو أن العالم سرعان ما وجد اساليب اخرى يفهم بها هذا الكتاب ، فقد سبب في مولد الرواية الجديدة عبر اوربا كلها ، اذ صاغ كل من « فيلدينغ » و « سموليت » و « غوغول » و « دوستويفسكي » و « دوديه » و « فلوبير » هذه الحكاية الخرافية بحيث تناسب أغراضهم .

ان « دون كيخوته » الذي انطلق من بين يدي مبدعه كمهرج قد تحول خلال مجرى التاريخ الى قديس . وحتى نابوكوف الذي كان دائما سريعا في كشف القسوة الكامنة في كل ما يهيج العواطف ، فانه يتركه ينال ما يريد . يقول في النهاية :

« لم نعد نضحك عليه الان ، فان شعار النبالة لديه هو الشفقة ، وبيرقه هو الجمال . انه يقف كرمز لكل ما هو لطيف وبائس ونقي وغيري وشهم » .

صورة التكوين في لغة «الاشراقات» و«الطين»

نجوى قلعجي

لست بصدد نقد او مقارنة ادبية بين مجموعتين شعريتين (١ ــ ٢) بل انني بصدد تفسير انطولوجي يحاول استخراج ملامح الرؤيا التكوينية من السياق الشعري . اذ انني طلعت من قراءتي شبه المتزامنة المجموعتين بانطباع أولي لصورة واحدة تتكون ملامحها تدريجيا في مرآة لغوية . ورغم ان هذه المرآة تعكس صوراً عديدة لكن هذه الصور تتقارب وتتباعد لتكشف عن صورة خلفية ، أصلية فما هي هذه الصورة ؟

---

(١) « اشراقات في الزمن الرخو » . علي سليمان . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ــ ١٩٨٢ .

(٢) « قصيدة الطين » . محمد عمران . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ــ ١٩٨٢ .

انطلاقا من هذا السؤال اعدت القراءة وخرجت من مطالعتي بالتفصيل التـالي :

يهجس الشاعران عبر لغتين متباينتين بصورة واحدة: التكوين. فكيف يرتسم في لغة كل منهما او بالاحرى كيف ترسم اللغة الشعرية صـورة التكوين عبر المفردات التي انتقاها الوعي والتي انتقاها اللاوعي من القاموس اللغوي ؟ عبر تشكلها في سـياق ؟

تطالعنا في مطلع المجموعتين علاقة انطولوجية بين اللغة والحب ، وفي المطلع يتفق الشاعران على تعريف فعل التكوين كنتيجة لعلاقـة الحب بالكلمـات .

بـين ذراعيـك
تجـري الفصول باوردتي
والعصـور
وتدنـو سقوف السماوات
تتضح الكلمات الجنينة
تفضي بأسرارها الاحرف
الغامضـة
بـين ذراعيـك

□ مطلع : اشراقات في الزمن الرخو □

« كانت الارض حجـراً
خـرج السمك مـن الحجـر
وردة احـرف ملونـة
نبت للحرف جناحـان

● مطلع : قصيدة الطين ●

واذا كان الحب بين الانسان والانسان هو أصل اللغة فان هـذه اللغة العاشقة الدالة على مدلولها ، تنطق الوجود وتفتح الذات على علاقة مع المكان والزمـان .

« تحتـل خضرة همسـك
اوديـة الجـدب
كـل حقـول اليباس
وكـل خرائب قلبـي »

□ اشراقات .. □

« انتشـر الريش الارجواني
في صمت الهـواء
صـار غمائم
واقـواس قـزح
واغصـان مطـر خضـراء

۞ قصيدة الطين ۞

لكن اللغة ـ الحب ما ان تسمي فعل التكوين وتهم بالاشـارة الـى الفقد والايجـاد حتى يفترق « عشب » علي سليمان عن « ريش » محمد عمران .الاول ينتشر في الارض والثاني ينتشر في الفضاء .الاول ينتشر لغة وجدانية ، والثاني ينتشر لغة تجريدية .

يبدو للعين في المطالعة الاولى شعر « سليمان » واضحاً صافياً يكشف عن قاعه فتظن انك ترى كل الاعماق لكن ما ان تعاود الاقتراب ثانية مـن القصائد حتى تتجاوز وضوح اللغة لدفء وجدان مكثف .

وللمطالعة الاولى يبدو شعر « عمران » دائناً ، مثل حطب يشتعل في موقد شتائي تتابع لهبه ولا تعرف الى اين يحملك الظلال ؟

ولكن ما إن تعاود الاقتراب ثانية من القصائد حتى تتجاوز غموض اللغة لوضوح فكر مجرد والسبب ؟ السبب في هذا الايحاء الشعري بالماء هنا وبالنار هناك ان سليمان يكتب شعرا حماسيا وعمران يكتب شعرا وصفيا . والحماسة في تفسيرنا الفلسفي هي اكثر المشاعر الانسانية تعبيرا عن نزوع الكائن [النزوع بمعناه الفينومينولوجي] ولغتها لغة توق لا لغة شوق ، لغة قصد لا لغة وجد ، لذا هي ليست لغة لتذويب الكينونات كلغة الغزل بل لغة استحضار لجواهر الكينونات .

اما لغة الوصف فتفترض التجريد لانها لغة اللحظة التي يضع فيها الانسان مشاعره بين قوسين ليستطيع الربط بين نوعين من الكينونة الاول من عالم الواقع والثاني من عالم الذات .

اللغة الحماسية او الموقف الوجداني عند « سليمان » واللغة الوصفية او الموقف التجريدي عند « عمران » لغتان ترسمان دلالات متباينة . اللغة

الاولى تريد تحقيق ما تتوق اليه والثانية تريد توقا لما تحققه .

لمعرفة صورة التوق وصورة التحقق نتساءل هل صورة « التكوين » جاهزة يقدمها لنا كل من الشاعرين في بيت ، في مقطع ، أو عبر مجمل القصائد ؟

ان صورة « التكوين » التي يعنيها كل من الشاعرين ليست مدلولا يسمى خارج سياق الدلالات ، ان هذا المدلول ينبثق كل لحظة عبر سيرورة القصائد .

كيف يتم هذا التكوين اللغوي ، الشعري ؟ لفهم ومعاناة وتذوق هذه الصورة التكوينية يجب ان نحدد اولا زمان ومكان الشاعرين .

ان المكان الرمزي والزمان الرمزي الذي يختاره الشاعران منطلقا لمتابعة سيرورة الحياة ـ الموت ـ القيامة . زمانان ومكانان متباينان .

يقف شاعر « اشراقات في الزمن الرخو » في مكان هو سديم اليباس ، وينطلق زمانه من زمان طوفان اليباس لذا ستتماهى لغته ومعنى « نوح » . ان نوح يسكن ضمير حروفه ، حروف لا تشير الى قيامة الا لانها تصدر عــن ذاكــرة .

اما شاعر « قصيدة الطين » فيقف في مكان هو مكان تكون الحريق ، وينطلق زمانهمن زمان الحريق . لذا ستتماهى لغته ومعنى«بروميثيوس»، ان بروميثيوس يسكن ضمير حروفــه ، حروف تشير الى قيامــة دون « وراء » ، اي دون ذاكــرة .

وتشكل كل من قصيدة « تحولات في زمن انكسار الغصون » (ص٤٥) من « اشراقات في الزمن الرخو » والمقطع (٨) (ص ٢٥) مــن « قصيدة الطين » مفتاحين لكلا الكتابين .

في القصيــدة الاولى يطل طيف نوح الــذي يعبر دفتي كتــاب « اشراقات . . » بمعناه وفي القصيــدة الثانية يطل طيف « بروميثيوس » الذي يرخي على دفتي الكتاب ظل معناه .

يقــول « علي سليمان » في « تحولات في زمن انكســار الغصون » :

« كنت في الصمت والحلم
أصنــع قــارب فجــر
وأودع فيــه البذور التي لم يحن بعد
ميــلادها
والتــي لــم يصلهــا التســوس
ازرع فيــه الجــراح التــي نزفت ، فاســد
الســدم ،
ابذر فيه الحروف التي لم يمارس بها كاذب
عشــقه
أزرع أرحــام

من لم ينمن
مع الجسد الرمل
والجسد الوحل
والجسد الميت »

اما « محمد عمران » فيقول في المقطع (٨) :

« يدانا العاشقتان
من مدينة الى مدينة
من بحر الى بحر
في المحطات والمراكب والمرافىء
توقظان طفولة الهواء
تدسان تحت وسادتها
اغنية
أو قرنفلة
وتنامان في الحلم »

في « الاشراقات » نوح ، وفي « الطين » بروميثيوس ، وكلاهما رمز مضمر ولا واع ، ولم يشر اليه الشاعران صراحة او مجازاً اذ أن هذين الرمزين اصبحا هما اللغة ، بمفرداتها وصورها وتراكيبها وسياقها .

انطلاقا من معنى نوح يريد علي سليمان اعادة « فجر البساتين » و « فاتحة الفجر » ، وانطلاقا من معنى بروميثيوس يريد محمد عمران ان ينحرف الدخان ويحلق ابعد من « فاتحة الحريق » بشعلة الحلم .

« في الزمن المترمد
ابحث في الرمل عن بذرة
المساء

واصنع من لغة الرمل

فجر البساتين »

□ اشراقات .. □

« من يسند الاغنية منحنية

ترفع الأجنحة السود »

⊖ قصيدة الطين ⊖ .

ثمة « مطر » تستدعيه لغة علي وثمة « اغنية » تستدعيها لغة عمران.

العلامة الاولى : « الفيوم » تدل على الوجود .

العلامة الثانية : « الاغنية » تدل على قدرة الوجود .

يتحدث علي سليمان في زمن ما بعد الحرائق ، في زمن متشقق « مترمد » ، « مترهل » ، لذا يبحث عن الماء ليعيد فجر البساتين .

« بين التوجع والانبثاق

بين انفجار العروق

وبين انبعاث التراب

ارسم فوق احتراق الجوانح

درب الفيوم »

ويتحدث محمد عمران من مكان « الدخان والنار » الذي هو زمان الصراخ والتضرع » ؛ لذا يبحث عن قدرة اللغة .

عن « لغة قصية

لا غامضة » .

فلنتتبع البنية اللغوية للمفردات لتظهر صورة التكوين هذه : يزاوج « سليمان » مفرداته العانية في مركبات ثنائية تندرج في مستويين .

المستوى الاول يكشف عن اختلاف في الدرجة « توجع ـ انبثاق » « رمل ـ تراب » فالفرق بين الرمل والتراب ليس اختلافا في الكينونة بل في فعاليتها : الرمل عقم والتراب خصب . والتوجع والانبثاق لا يكونان دون الم لكن التوجع عقيم والانبثاق خصب .

اما في المستوى الثاني فيكشف عن اختلاف في الطبيعة « الحي ـ الميت » « الميت ـ الحي » « شر ـ قبح » « صمت ـ نطق » .

هذهالثنائيات تندفع نحو مركبات ثنائية ذات مستوى معياري «صدق ـ كذب » « نوم ـ صحو » « قحط ـ خصب » .

ومن التوتر والتفاعل بين المستوى الطبيعي والمستوىالمعياري تبرز ضرورة تجاوز حركة « النزف » «والتخثر» الى مفردة واحدة «الحوار» . الحوار بين الانا ـ الآخر ، الانا ـ المكان ، الانا ـ الزمان . « الحوار » المرادف للحب ، والحب المرادف للصدق . فيصبح تفاعل المستوى الطبيعي : (الحي ـ الميت) مع المستوى المعياري (الصدق ـ الكذب) مع المستوى النزوعي (الحوار) تفاعلا بين ثلاثة عناصر (الحب ـ الصدق ـ الحوار) هي اصل التكون واصل استمراريته وارتقائه .

اللغة عند « محمد عمران » لا تقيم تآلفا بين مفرداتها ، هي لغةتتكاثر وتتناسل تراكيبها من مفردة واحدة « الحجر » ، بحيث تبدو كل مفردات الكتاب لا تجتمع في تركيب تجاذب او تنافر بل هي في حركة توالد مستمر، فما من مركب ثنائي وفي من تجاوز من مفرد الى مفرد بل ان المفردةلا توجد الا بغياب ضدها « هذا زمن البرك لا الينابيع » او بتماهيها معه « يمكن للاغنيــة ان تصير صنوبرة » تلك المفردات الكثرة الصادرة عن المفردة

الواحدة « الحجر » يلغي بعضها بعضا أو يصير بعضها الى بعض على امتداد « قصيدة الطين » لتصب في مفردة واحدة « الحلم » .

وبين « حجر » المبتدى و « حلم » المنتهى اي جمع ممكن واية امكانية لتجاوز في هذا السيلان المحموم للغة في هذا التكاثر اللامتناهي للمفردات والصور ؟

بين « الحجر » و « الحلم » يصف « عمران » مسار التحقق او القدرة ، قدرة الحريق وقدرة الشعلة ، قدرة الحريق الذي ينتج ضمف « الصراخ والتوجع » وقدرة الحب .

« التي تولد شجرة من كواكب عاشقة
يملأ جذعها الليل والنهار »
قدرة المعرفة « لغة قصية
لا غامضة »

يصف حركة « بروميثيوس » الصاعدة الى حمل شعلة تلك « اللغة القصوى » . ويصف امكانية تحول تلك الحركة البروميثيوثية التي تتقدم في اللهب والدخان « ولا تحترق » الى حركة « نواسية » تنوس في فرديتها وفي منعبا الحسية وفي وحشتها .

« شتاء بلا مؤونة
ما أشده على وحشة القلب »

نخلص بعد هذا الاستقراء اللغوي الى النتيجة التالية :

يرى « سليمان » صورة التكوين رؤية احيائية تتحرك عبرها عناصر (الحب ـ الصدق ـ الحوار) في حركة اختفاء ـ ظهور ، كمون ـ تفتح .

ويرى عمران صورة التكوين رؤية اشراقية عبر مسار حركة القـدرة والضعف بين صعود ــ هبوط وزيادة ــ نقصان .

تتوق « اشراقات في الزمن الرخو » الى صورة تكوينية للوجود العربي، ويتجسد هذا التوق عبر رؤيا احيائية ووجدان حماسي سينهض قيم « الحب ــ الصدق ــ الحوار » .

وتحقق « قصيدة الطين » صورة تكوينية للوجود العربي تتجسد عبر رؤيا اشراقية وعقل وصفي يتصور أبعاد القدرة والضعف .

« امسك في بذرة
الحـلم والفجـر »

□ اشراقات في الزمن الرخو □

« زهر الخبز الناحلة
في اللهب والدخـان
تتقـدم ولا تحترق »

● قصيدة الطين ●

بيت الخلد والانتماء المهزوم

عاطف البطرس

« ان غاية الادب هي ان يساعد الانسان على فهم نفسه ، ويشد على الخير الكامن فيه وينمي تطلعه نحو الفضيلة ، ويثير في نفسه الغضب على قوى الشر ، ويزوده بالشجاعة، ويحثه على فعل كل ما يجعل الناس اقوياء في سماحة وكرم اخلاق ومحبة نفوسهم من اعماقها للجمال ، ان غاية الادب هي ان يفعل كل ما يمكنه ان يحبب الحياة الى الناس » .

مكسيم غوركي

بيت الخلد الرواية الجديدة التي قدمها لنا الكاتب وليد اخلاصي والصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨٢ ، تقع في ١٥١ صفحة من القطع الكبير ، مطبوعة بشكل انيق وحروف واضحة على ورق ابيض نظيف .

تدور احداث هذه الرواية حول شخصية محورية ، وتساهم شخصيات اخرى وجدت اساسا للكشف عن فحوى الشخصية المركزية في الرواية دون أن تغني هذه الشخصيات الرواية فتنقلها من واقع ذهني يسكن مخيلة الكاتب الى واقع حياتي معاش رغم رغبة الكاتب الجادة في محاولة ايهامنا بواقعية الاحداث .

ان النسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوادث ولغة ، انما يشبه نسيج الحياة في تكونه من العناصر اياها ، فليس من الغريب ان يجري الدارس مقارنة بين واقع الشخصيات من خلال تطورها عبر سيرتها الروائية وبين واقعها في الحياة العامة ، مع الحذر الشديد من مزالق مطابقة الشخصية الروائية مع الشخصية الحياتية فلكل من الشخصيتين « خط سير » الا انه يجب على الكاتب ان يلتقط جوهر الشخصية في الرواية بحيث لا يتعارض هذا الجوهر مع جوهر الشخصية في الحياة ، لان الشخصية الروائية هي « تنميط » ونمذجة من جهة ثم تعميم لهذا التنميط من جهة اخرى ، وهذه العملية ليست سهلة على الاطلاق ومهمة الفنان ان يلتقط همزة الوصل الفريدة هذه حيث يتحد العام بالخاص ويعبر كل منهما عن الآخر في نفس اللحظة .

ان قدرة الكاتب على امتلاك الجوهر ، ونقطة الالتقاء هذه شرط معرفي اولا « وتقني ثانيا » لان تقديمه هذه الشخصية يتم بعد معرفة الواقع بكل ما فيه من خلال تقنية ورموز واستعارات مقدمة بالشكل الذي يختاره دون تضييق على حرية ابداعه وحقه في انتقاء ادواته الفنية .

في هذه الدراسة سأتناول عمل وليد اخلاصي من خلال اوجه مطابقة شخصياته مع الواقع الذي تصدر عنه بعيداً عن القسر خشية التورط في متاهات نظرية الانعكاس فالعمل الروائي بناء له انظمته الخاصة وقوانينه ، والواقع له قوانينه وانظمته الخاصة به ايضا ، ولكن هذا لا يلغي ابدا القانون العام ، فالكاتب في نهاية المطاف يستقي مادته من الواقع مهما جنح به الخيال ، ثم يعيد تشكيل هذه المادة او خلقها من جديد من خلال ذاته وخبرته الابداعية ، فموضوعية الواقع بكل غناه وتعقده لا يمكن ان تعبر ذات الاديب دون ان تصطبغ بأحد الوان هذه الذات ، الا ان الذاتية في الموقف لا يجب ان تحجب عنا الرؤية الصحيحة للواقع ولا تقودنا الى تقديمه بشكل مشوه او مغلوط ، بحيث تضعف امكانيات المقاومة لدى الناس وتثير فيهم حس الخيبة والفجيعة والانهزام من خلال رؤيتنا المشوهة له عبر تصوير شخصيات قد اصابها العطب فهل كانت رواية وليد تسير بنا الى كشف الواقع بغية تجاوزه ام انها تتحدث عن واقع لا يمكن مقاومته ؟ .

قبل البدء في الحديث عن الرواية كعمل فني متميز من حيث شكله لا بد من عملية تفكيك هذا الشكل ومحاولة اعادة بنائه بعد تجاوز التقنية الفنية التي قدمها الكاتب ، معتمدا على عنصر التشويق لشد انتباه القارىء هذا التشويق الذي يصلح ان يكون مادة جيدة لرواية بوليسية ولا اظن الكاتب اراد ان يقدم رواية من هذا النوع لان نهاية اكثم وطريقة التحقيق وعنصر التشويق والجذب البوليسي ليست هدفا في الرواية بقدر ما هي لعبة شكلية اردا ان يطرح الكاتب من خلالها تصوراته وفهمه لشخصية اكثم الحلبي .

لقد اطلعنا على شخصية اكثم الحلبي من خلال ثلاث مصادر :

١ ــ عرض الكاتب هذه الشخصية ملخصة من وجهة نظره .

٢ ــ قدمت القصة نفسها بتفصيلات جديدة من خلال سراب صديقة اكثم .

٣ ـ من خلال اوراق اكثم ومذكراته المتبقية في محفظته الجلدية بعد الحريق .

هذه المصادر الثلاث تتظافر لتوضح لنا ابعاد الشخصية وسيرة حياتها وتطور ازمتها بدءا من الريف « القرية » مرورا بالمدينة وتجربتها القاسية التي كانت بمثابة الفرن الذي صهر هذه الشخصية مضيفا اليها ابعادا جديدة ونوعية ، دون أن ننسى ان المصادر الثلاث ما هي الا وسيلة تعبيرية ايضا يقدم الكاتب من خلالها تصوره للحياة وللظروف التي ساهمت في تدمير شخصية اكثم الحلبي . فمن هو اكثم الحلبي هذا ؟

اكثم ... ابن قرية تعاني ظلم الاقطاع واضطهاد المختار والجندرمة . طفل توفيت والدته اثناء ولادته ، وعاش يتيم الابوين في كنف جده الذي احبه كثيرا فكان كل ما يملك من عالم الطفولة ، هذه الطفولة المسحوقة المقموعة المرعبة ، لقد كانت القرية في حياة الطفل ساحة القهر وملعب الاسى ، الطفل يتمرد ، فينفى ، يتهم بجريمة احراق البيادر التي لم يقترفها ، رغم انه كان ينوي فعلها ومع هذا عوقب عاقبا صارما ، جلد ، تفجرت قدماه بالدماء وعلى التل المشرف على القرية عانى الالم الجسدي ، حورب من كل اهل القرية ، عمل راعيا ليسكت عواء امعائه ، لم يبق له الا الكلب الذي هرب بدوره وتركه وحيدا ، منفيا مشردا مما دفعه الى مغادرة القرية حاملا طفولته المخذولة حلما ورديا كسرته سياط الظلم الاجتماعي .

الصغير يحمل صرته ويمم شطر المدينة وهناك كان صدامه الاول معها ، ابن الريف الطفل في مواجهة قاسية وأي صدام لا يرحم براءة القادم من الطين الى غابة « الحجارة » .

في المدينة لقيه رجل خبيث كانت عيونه اقوى من « لوكس » المختار ، ولزوجته اقسى من عصي الجندرمة ، لكن الطفل استطاع الهرب من

الرجل الخبيث بعد ان راى الفراش الدافىء الذي حلم بالنوم فيه قليلا لاخذ قسط من الراحة .

وفي الخان يلتقي اكثم المطرود بالاسكافي الذي يغدق عليه من عطفه وحنانه ، فهو نقيض المختار الذي ضربه بالعصا على رأسه اثناء تشييع جنازة جده ، هو ايضا نقيض اهل المدينة القساة .

عند الاسكافي بدات حياة اكثم تأخذ منحى «جديدا» ، وترسم مسارا خاصا ماكان متوقعا لها لولا التقاؤه بالشيخ «بيير» الذي فجر فيه طاقة مخبوءة ستضع اكثم في بداية طريق عذابه ، «هل يعيد اصلاح الحذاء، الحياة، اليه، كذلك حياتنا نحن التغيير يا بني » لقد لقيت كلمات الشيخ ودعوته للتغيير تربة صالحة في اعماق اكثم المضطهدة ... لقد اخذ اكثم ينهل من العلم والمرونة ويتعلم لغة اجنبية ، اصبح بعد فترة وجيزة يتحدث عن الفلسفة والادب ، اتسعت دائرة اهتمامات الطفل ، لم يعد هاربا من القرية فقط ، اصبح الآن يحمل امكانيات حقيقية للمواجهة ، وله طموحات جديدة اطمح الى شيء يخصني وحدي ، احلم بالاشياء للآخرين لقد بدات مشكلة العدالة تؤرق الشاب فهو قد طرد من قريته ظلما بسبب التعسف ، لذلك كان بديهيا أن تكون هذه القضية محط اهتمامه وهو الشاب المثقف الذي يعمل اسكافيا ، ومن خلال علاقته بالشيخ « بيير » ينضج ويصبح عضوا في الحزب « سنناضل انا وانت وهم من اجل العدالة » لقد وضعه الشيخ في بداية الطريق الصحيح حيث سيضم جهوده الى الجماعة في محاولة للتغيير .

اكثم يطلع على كتب الفلسفة والاقتصاد والتاريخ ، الاسكافي ، الراعي سابقا والفلاح الذي حرم من الارض يصبح مسموع الراي وتتشكل لديه تصورات عن العالم ، سيعود الى قريته ، ويقف على التل الذي ضرب فوقه ، ويقول لأهل القرية : « هو ذا طريق الخلاص » ، لقد بدأ يحلم بمدينة فاضلة اطفالها لا يعرفون الحقد ، وحياة جديدة تماما تنفي كل

سلبيات العالم القديم الذي كان سبب تشرده ووضعه في طريق ما كان يعرفها سابقا .

الشيخ بير ، الحزب ، الثقافة الجديدة ، كانت سبب دخوله الى السجن ، وهناك ستصبح شخصية بير مدرسة جديدة له لقد كان الشيخ عاشقا ، لم يرق احد الى عشقه ، يتحدث عن المستقبل الذي ينتظر الفقراء والمحرومين كانه يقرا في دفتر الحب عن ظهر قلب ، انه يؤمن بالمستقبل . وفي السجن يتعلم اكثم الصمود ويعزز صموده هذا لقاؤه بالفنان الذي يقول « ما زالت اسناني سليمة ، واصابع قدمي لم يكتشف احد قدرتها على الرسم » . يزداد اكثم تعلقا بقيمه الجديدة ويكتب مجموعة من المقالات ، فيصبح بعدها صحفيا لامعا يتحدث عن العدالة والديمقراطية وعن محاولات التجديد ، فيلاقي هجوما من اهل المدينة : لان كل جديد كان عندهم بدعة والبدعة من عمل الشيطان ، انهم يحاربون التجديد ويحاربون روح العلم التي بوسعها وحدها ان تبدل احوالهم ، لذلك يدعو اكثم بجراءة الى ايقاظ مارد العلم الذي نام قرونا .

يجب ان نبني مدارس ، ونهتم بالاطفال ، وننشىء لهم رياضا بلا حدود ، حدائق متحررة من هراوات الحراس ، وعلينا ان نفهم الحب بشكل متحرر ، هذا الشكل الذي لم يسمح لاكثم بالكتابة عنه في مجتمع لا يسمح الا بحب الوطن والدين ، اما المال ذلك الغول الذي يلتهم الناس ، فعندما تحدث عنه خرج تجار الجملة والمفرق في محاولة لتدمير الجريدة التي يعمل اكثم بها ، والطمأنينة والهدوء حاجة الانسان الاولى ممنوع الكلام عنها لذلك تهاجمه نقابة مالكي السيارات التي اعتبرت حديثه عنها هجوما عليها وحطا من مساهمة « التكنولوجيا » في اسعاد الانسان ، اما الاخلاق فيجب ان نتعاون من اجل بناء اخلاقي للانسان ، ينقصنا التملون، والديمقراطية مفقودة تماما . لان جميع مقالاته التي كتبت عنها لم تر النور ، لقد اصيب بالاشمئزاز من القيود الخشنة التي تكبل لحم الافكار الطري ، ما دعاه الى العزوف عن الكتابة معلنا :

لكم دينكم ولي ديني :

اكثم المتحمس للتغيير يتوقف عن الكتابة وعن عمل أي شيء ، ويتوجه الى الطبيعة في محاولة هروبية من مواجهة الواقع الذي اراد تغييره هرب تحت ضغط الرقيب وغياب الديمقراطية . هذا هو أكثم في ايامه ما قبل الاخيرة عزوف عن الحياة العامة ، تراجع عما كان يحمل الرجل من افكار ، التجاء الى حضن الطبيعة . اشمئزاز وهروب من المواجهة في رحلة تراجعية « لقد تعبت ، لقد تعبت » لقد خرج من ساحة الصراع الكبرى معلنا افلاسه وخيبته ، فهل ستتوقف رحلة الهزيمة هنا ؟ أم هناك تصورات جديدة ستحصل لهذه الشخصية المأزومة التي كانت تبشر بموقف صامد لا يقل عن صمود الرسام وصلابة الشيخ بيير ـ لقد انتهى أكثم نهاية محبطة ، انهزامية ، ستقوده الى دفن نفسه حيا تاركا العالم لأصحابه معلنا انسحابه الفجائي . فلماذا وصل أكثم الى هذه النهاية المأساوية المؤسفة .

أخطاء أكثم الحلبي :

عندما كان اكثم في اوج بناء شخصيته المعرفية ، اقدم على زواج خاطىء . واختيار مغلوط لشريكة حياته . اختار زوجة امية لا يتناسب وضعها مع ما وصل اليه من ثقافة ، لم تكن معه في الطريق الذي نذر نفسه له ، والمشكلة ليست في امية الفتاة فقط لأن أكثم ادرك ذلك ، فحاول جيده ان يعلمها ، ويحبب الثقافة اليها ، الا أن موقف الزوجة كان معاديا لتكوين الرجل ولاهتماماته الثقافية ، لقد كانت تسخر منه هو الذي ملأ المنزل بالاوساخ حين يملؤه الآخرون بالنحاس والسجاد ، كانت تقول له ببرود : « انت فلاح ولا طموح لك » حتى انها في ذروة ازمته الشخصية وفي احدى منعطفات حياته شمتت به « ماذا فعل لك الرفاق . كلهم يعرفون من أين تؤكل الكتف . لقد جاءتك المكافأة مبكرة يا زوجي

العزيز » كانت قمر الزواج البارد الذي لا مبرر لاستمراره غير أخلاقية أكثم الصارمة ، هذا الاختيار المغلوط كان احدى حلقات الضعف في بنائه الداخلي ومن هنــا استطاع ان يهاجمه نمر الكلسي الجلاد في السجن والتاجر السمسار الجديد . لم يفهم اكثم سر اعجاب زوجته بشخصية كنمر الكلسي الذي قال له أكثم في السجن (لو بنيت جامعة للتعذيب في بلدنا سأجعلك عميدا لها) ان سؤال اكثم هذا واستغرابه يدعو للدهشة أليس نمر الكلسي يملك المال ، وبوسعه ان يحقق طموح قمر الاستهلاكي ويخلصها من قهرها المكبوت ، ويطلق حريتها المحجوزة بين رفوف الكبت في قبو لا يرى النور ، لقد عرف نمر من أين يدخل ، من نقطة الضعف دخل ، اراد ان يحطم خصمه بضربة قاضية لقد عجز عن ثنيه في السجن رغم اتقانه فن التعذيب فراح يلف له حبل المشنقة الجديد لكن بخيوط حريرية الآن .

اكثم نفسه استغرب صداقته مع نمر .. لقد تحول السجان العدو الى صديق لكنه البذور ، الطفح الجديد الذي يحاربه بوسائل متطورة قد تبدو اكثر رقة ولكنها في النهاية ستصل الى نفس الغاية لقد اخفقت سياط نمر ومهارته في التعذيب في انتزاع الاعترافات من اكثم وحرفه عن طريقه في السجن ـ صمد هناك ولكن نمر لم يتركه ، مازال يلاحقه ، اراد الان ان يحطمه (عن طريق الاغراءات والهدايا) الاعطيات الرخيصة التي غلفت داخل اكثم بغشاوة قاسية ثم مــا لبث ان حطمته . ان مــا عجزت اداة القمع الجهنمية عن الوصول اليه بالقوة وصلت اليه باللين لقد سقطت مقاومة اكثم في نعومة الدفء ، لان نمر الكلسي لم يتغير ، ومازال يمارس نفس الدور لكن بقناع جديد ، لقد اصبح التعذيب اكثر حداثة ، هــو المختار في القرية ، وهو عصا الجندرمة ، وهو الجلاد في السجن ، وهو السمسار والتاجر الجديد ، لكنه الآن نجح في مهمته ، دخل الى روح اكثم بعد ان عجز عن كسر صموده داخل السجن ، لقد كان يلعب لعبة « قذرة بحيث يكسب مودة ضحيته عن طريق اشراكها في صنع الكرباج ذي الخيوط المخملية الآن .

استطاع اكثم الصمود في السجن لانه لم يفصل بين قطبي اندفاعه ، ثقافته الثورية وممارسته اليومية للحياة ، ولكن عندما فصل بينهما سقط في حبال نمر الكلسي الطفح الجلدي المزمن والطفيلي الذي اصبح لـه مكتب وعمارات .

لقد كان زواجه من قمر وعلاقته التي قبلها مع نمر علاقتين بارزتين او قل سببين هامين على طريق سقوطه وانهياره .

فاذا كان قد تزوج بفعل حاجته للانتماء العاطفي ولكنه اخطأ في الاختيار فلماذا قبل العلاقة مع نمر الكلسي وهو يعرفه وحشا يعذب الناس واسمه يدل على ذلك وهو ايضا كلسي يذيب اجسادهم ...

سؤال غريب حقا اعجوبتان ، فصلي من الحزب ، وصداقتي مع نمر الكلسي ولكن لنا الان ان نحل اللغز في هذه الشخصية الاشكالية :

لقد فصل من الحزب دون سبب وتصادق مع نمر دون مبرر فلماذا؟!

في السجن رسم الفنان صورة خلد على الجدار فكانت صورة اكثم وحده ، الفنان التقط حقيقة اكثم الرهيبة ، انه الخلد الذي سيحفر قبره بيديه ويختفي فيه عن الانظار . اما علاقته بنمر فهي امتداد لذلك ربما كانت محاولة منه للمصالحة مع الواقع بنية الاستفادة من مستجداته وتحت وطأة ضغط الزوجة الكامن في لا وعيه قبل الصداقة فقد عرض عليه نمر العمل وكان يجد في كل مرة وسيلة لجره مستسلما لدعوته وقبولها . هل بات الرجل في داخلي ؟

قمر : الم تتعلم النجاح من صاحبك ؟.

فهل يحق لاكثم ان يسأل ما سبب اعجاب زوجته بنمر .. السم يقع في حباله رغم انه يذكر قوله في السجن « لـن تفلت مـن يـدي ستعود الي مهما يحدث او اخرج اليك . وان افرج عنك » لقد كانت

شخصية نمر داخل اكثم فعلا « ولكن ليس بوحشيتها وقسوتها بل بصورة اكثر قبولا » كانت الشخصية في داخله بطموحها الفردي واحلامها الوردية في الخلاص ، خاصة « بعد فشل اكثم في البقاء مع الجماعة التي كان يرى فيها مجتمعا « صغيرا » يحمل نفس سمات المجتمع الكبير .

لقد كان سقوط اكثم مأساويا « رغم انه اكتشف ان نمر قد تفوق على اهل القرية في تعذيبه ومع هذا يسقط في حضنه ، ان ما خلفه نمر داخله اكبر بكثير مما خلفه في جسده ، لقد تسلل المجدور الى اعماق كرامته ليس من خلال علاقته المشبوهة مع زوجته لان هذه العلاقة ليست هدفا بحد ذاتها وانما الهدف تحطيم اكثم وثنيه عن طريقه في ممارسة الكتابة وفضح الظواهر الجديدة التي اصبح نمر الكلبي احد المستفيدين منها .

ولنا الان ان نتساءل هل هذه الاخطاء وعدم وضوح الرؤية هي التي قادت اكثم الحلبي الى السقوط مضافا « اليها ظلم القرية وتجربة الحزب الذي سحق ذاتيته وحاصر حريته ، لقد قال اكثم انني انتقل من اضطهاد .. الى اضطهاد ... مطارق تدق اذني ليل نهار . ام ان بذرة السقوط كامنة في تركيبه الداخلي ، وما علاقته بزوجته ونمر الكلبي الا لحظات تأزم وانفجار لبركان داخلي كان ينتظر انعطافة التحول بفعل مجمل التراكمات السابقة جميعها مضافا اليها التكوين الثقافي وتشتت مصادر هذا التكوين الذي لفت نظر المحقق عندما قال ، لا اجد صلة تجمع دونكيشوت بالقرامطة ، اضافة « الى مجموع الكتب التي تتحدث عن المتصوفة وتاريخ الاديان وفلسفة الهند والصين . ان هذا الخليط من الثقافة ووضوح الرؤية هو الذي سيدفع اكثم للذهاب الى الشيخ طلبا « للراحة والخلاص ، لقد كانت شخصيته تحمل ازدواجية واضحة وصراعا « داخليا » « مضمرا » يدور بين قطبين : الدين ــ والعلم كوسيلتين للخلاص ومن هنا نفسر سر اعجاب اكثم بتولستوي المثالي المتدين فاذا عجز في الاولى عن ايجاد الحل لازمنه التي هي اجتماعية في

الاصل فليحاول طرق باب الثانية باحثا « عن الهدوء والطمانينة هروبا » من انهيار قريب . ان نهاية اكثم الانهزامية وتركه العالم منسحبا تشكل في حد ذاتها ادانة للاسلوب الفردي في التفكير والطريقة الفردية في التمرد التي تعتبر النسيج الاساسي لشخصية اكثم المضطهد الضائع عبر طرق مسدودة .

ان حلم اكثم بالوقوف فوق التل مناديا « اهل قريته مقدما » لهم الحلول لمشاكلهم يذكرنا بموقف نبي جبران الذي وقف امام الناس ووعدهم بخلاصهم ، هذا التل نفسه سيشهد اعلان سقوط اكثم الاخير بعد سلسلة من الانهيارات والتراجعات الداخلية والضغوط الخارجية التي تسللت الى نفس الرجل فوجدت في شقوقها تربة « خصبة للنمو تقوده في النهاية الى بناء صرح حجري غريب بشكله واحجاره يكون ماوى اكثم الاخير . « نظرات جفت حرارتها . العالم يمسح كل شيء — كل انفعال النار طهرتها . انتهت اللعبة فالامر ليس غيرة ياسيدي ولكنها الفرص ، كانت مواتية ليحترق كل شيء . وجل النساء الى جسدك ثم الى روحك تلك كانت كلمات اكثم وفهمه الاخير لما وصل اليه .

المشكلة اذا « لعبة » وقد انتهت ، وهكذا انتقم اكثم لنفسه فقتل طرفي اللعبة ، الزوجة ونسر الكلبي وكانه بقتله هذا الاخير قد خلص الناس من شروره فالمشكلة اذا « ليست صراعا » « مدروسا » « ومتقنا » له خطوطه واستمراريته — لقد تحولت القضية الاجتماعية العامة الى صراع شخصي لرجلين وبينهما امراة .

خلاصة ونتيجة :

السماء مغبرة بالتراب — الارض متشققة ، الغصن ينز برائحة الغبار ، ظلمة تستوطن البيت القديم القريب من المقبرة ، الطالبات نائمات مللا ، وسراب لم تعثر على نقطة ماء واحدة وعي الفتاة التي لم تعرف الحب ، قتل والدها برصاصة طائشة دون سبب ، امها لا تعرف الابتسامة

وهي تتقن لغة الاحزان ، سماها والدها « سراب » فلا غرابة ان تؤمن بأن حصيلة كل شيء من اجل لا شيء . المدينة مصابة بلغـة الصحراء والجفاف وسراب ماتزال تراقب والدها في رحلة ارتدادية الى الماضي دون ان ترى في المستقبل طريقا « للتجاوز ، سراب هذه كان ، يجب ان تلعب دورا « ايجابيا » في حياة اكثم وهي المدرسة التي اعجبت به واعجب بها لكنهما دفنا اعجابهما ، اعجبت به الى حد القول بأنه التفرد بعينيه فهـو بحار لم يستكمل الرحلة وتطلب منا ان نحب فيه حبه للاخرين الصدق ـ الاخلاص ، المبـدأ . .

اكثم ليس بطلا « ولا خارقا » ، اكثم رجل حقيقي يعرف كيف يكون بناء انسانية الانسان ، لكن سراب نفسها شخصية محبطة غير قادرة على الفعل متشائمة سوداوية عاجزة « رغم كتاباتها الصادقة الجريئة الا انها من الداخل معطوبة .

في هذا الجو الكالح المحبط دارت احداث الرواية ونمت شخصية اكثم من مجموعة من الشخوص مصابة « بحالة من العجز ، امرأة » اكثم ، قمر ، عاقر لا تلد وقد ثبت ذلك طبيا وعامل الكهرباء الذي اخترع المرايا العاكسة بصعقه التيار الكهربائي ، الشيخ بيبر يموت دون ان يستطيع اكثم ان يفعل له شيئا ، واكثم نفسه تموت امه اثناء ولادته ثم يفصل من الحزب بلا ذنب اقترفه ، لماذا هذا اليباب ، هذا الجفاف ، هذا العجز وهذه التشاؤمية التي تدور الرواية في اجوائها ، اهو الواقع ام رؤيـة الكاتب له . ضمن هذه الشروط ليس غريبا ان يصل اكثم الى ما وصل اليه . اننا نلمس نهاية اكثم منذ الصفحات الاولى للرواية لذلك لـم نفاجأ بسقوطه ، لقد كانت نهايته منسجمة مع الجو العام الذي وضع فيه ، لذلك رأيناه يركز في مقالاته الاخيرة على وضع نظام جديد للموت في المدينة ويهاجم المستفيدين منه ، الا يكفينا ونحن احياء ما نلاقيه من تعسف حتى يصبح موتانا وسيلة للخرافات ، لقد كان اهتمام الصحفي اللامع بتنظيم الموت واضحا » وكان يدرك ان نهايته اقتربت فحاول

ان ينظم الموت متناسيا » ان المشكلة الاساسية ليست كيف نموت ، وانما كيف يجب ان نعيش . لقد كانت خيالات الوحدة تلاحق البطل في ساعاته الاخيرة ، كانت تقترب متسارعة وكانها تاكل نفسها ونهايته لم تكن عندما احرق زوجته ونسر . وفر هاربا » ولا عندما دفن نفسه حيا » انه انتهى قبل ذلك بكثير ، انتهى عندما قرر التوقف عن الكتابة والهروب الى غابة عذراء بعيدا عن ساحة نضاله لقد وضع اكثم ماساته الفردية امام عينيه بشكل مقلوب . طفل يطرد من المدينة ، مناضل يحكم عليه بالتفاهة زوج يسخر منه .. اني اتوق الى الحرية . الفرد وحيدا في مواجهة العالم لا يستطيع المقاومة . سقط لانه ترك ايام المواجهة ، فالمواجهة هي الحياة نفسها ، اما الان فانني اخشى اليأس لقد استفحل السرطان ، انني مقهور ... مقهور . هذه نتيجة التمرد الفردي ورؤية الذات في عظمة قدرتها على التغيير . وحدنا لا نستطيع ان نفعل شيئا والا اصبنا بحس الهزيمة الذي [illegible] . « لقد ارتبطت حياتي بالخيبة والانتقام والزواج » . لقد كان [illegible] اكثر [illegible] « لانه كان غارقا » في التعب اليومي الدائم والصراع المستمر ولم يعرف السعادة الشخصية الاجتماعية اي البناء في داخله . انفصل عن الحركة عن نشاط الناس المعين الذي لا ينضب للنضال وتقوية العزيمة خاصة لحظات انهيارها . لقد خرج اكثم من القرية غاضبا محتجا على ان يعود اليها محررا فاذا به يعود مهزوما لانه من الاساس كان يحمل فردية واضحة متميزة عن الاخرين . في هذه الفردية تكمن بذرة سقوط لابد ان تنمو طالما ان صاحبها مازال يضع ذاته وحيدة في مواجهة العالم . واخيرا اعود الى حيث بدأت مؤكدا على ان غاية الادب ان يفعل ما يمكن ان يحبب الحياة لا عن طريق عكس الحياة كما هي . حتى ولو سلمنا بقسوة الواقع الذي تحدثت عنه الرواية ، وانما عن طريق خلق اشكال جديدة للوجود وبعيدة عن الزيف منتصرة على القمع لان الفن الحقيقي هو الابداع اللانهائي للحياة سيما واننا نحيا ظروفا نحتاج فيها الى ابطال يواجهون يصمدون ولا يحملون راية هزيمتهم فخورين بها يدفنون انفسهم وهم على قيد الحياة .

دروس من ارشيبالد ماكليش

بقلم : آ. بوبوف
ترجمة : عزالدين محمود

ارشيبالد ماكليش واحد من اعظم شعراء امريكا في القرن العشرين ، توج ذكرى ميلاده الثمانين بنشر مجموعة شعرية تحت عنوان « الفصل الانساني » . انتقيت القصائد بعناية فائقة ، كما يعلق الكاتب نفسه في المقدمة . اية اعمال كانت الاقرب اليه ، ايتها يقيمها الارفع ؟

تشمل المجموعة قصائد تعود بتاريخها الى عام ١٩٢٦ . ولكن ماكليش كان قد نشر عددا من الكتب قبل ذلك التاريخ . وفي مجموعتيه المعروفتين عام ١٩٥٢ و ١٩٦٣ ضمّن قصائد من كتبه السابقة . اما الان فقد رفض هذه المقطوعات . فهل تقدم هذه الحقيقة شيئا عن ماكليش الشاعر ؟ لا شك في ذلك .

ان العديد من الاعمال التي كتبها ماكليش في العشرينات توضح بجلاء سمات النزوع الجمالي للحداثة ، جمالية من شانها ان تقود الى السطحية في الفن — لقد كان هذا ملحوظا على وجه الخصوص في مجموعته « الزواج السعيد » ١٩٢٤ . ان ثلاثا وعشرين قصيدة من هذا الكتاب قد اعيد طبعها في مجموعة عام ١٩٦٣ . وهذه القصائد هي نفسها التي يرفضها ماكليش الان ، بالاضافة الى قصائد اخرى من كتاب اسبق هو « البرج العاجي » الذي يرمز عنوانه بالذات الى ما فيه من اعتداد بفن الجمال . وهذا اول درس عميق وهام يقدمه ماكليش

وبالرغم من ان القصائد في المجموعة الجديدة (بعكس سابقاتها) مرتبة بحسب الموضوعات اكثر مما روعي فيها الترتيب الزمني ، فليس من الصعب تبيان ان ماكليش قد ابقى فقط على كتاب واحد بمجمله ، هو :

« لوحات جدارية من اجل مدينة السيد روكفلر » المنشور في عام ١٩٣٣ . ان عنوان الكتاب الغريب بعض الشيء له قصته الخاصة : عندما تم الانتهاء من اقامة مركز روكفلر في نيويورك ، والذي بدىء به في فترة الذروة للكساد الاقتصادي ، دعي دياغو ريفيرا لعمل لوحات الجص الجدارية في القاعة المركزية لل « راديو سيتي » . وفي واحدة من اللوحات الاساسية رسم ريفيرا صورة لينين مرمزا بها الى وحدة الشغيلة في العالم . ونتيجة ذلك طرد ريفيرا ودمرت لوحاته . وقد اثار هذا الحدث السياسي نقمة التقدميين في امريكا . وجاءت مجموعة قصائد ارشيبالد ماكليش

لتمثل استجابة لهذه الاحداث . فقد قدم الشاعر ، كما يبدو ، لوحاته الشعرية لتقوم مقام اللوحات التي دمرت .

لقد وسّع ماكليش الموضوع الرئيسي لقصيدته « الفاتح » والتي نشرت قبل ذلك بعام واحد ، ليصف الخراب الذي خلفه المستعمرون في نهوضهم . وقد اختار ماكليش واقع الولايات المتحدة الامريكية كموضوع للدراسة الشعرية في اللوحات ، فهو ينتقد بحدة نشاط المحتكرين . ويتحدث عن النتائج المأساوية لتدابير الرأسمال : مأساوية على الافراد ومأساوية على الامة برمتها في آن معا :

اعتصروها عجفاء كالحة
بسبع من سنوات رعبهم .
جرّوها الى الخلف ، صكهم في الرهان :
بغي عجوز ، بثمن بخس .
اغلظوها السلاسل على نهديها
حتى سال منهما دم ناحل .

سطور من احدى اللوحات ، قصيدة « بناة الامبراطورية » . انتقاد مر لعمالقة الصناعة والمال في اميركا .

« الغرب المتوحش » لوحة اخرى تصور وحشية الابادة للهنود والاستيلاء على اراضيهم ، التي كان مشيدو الخطوط الحديدية بشكل خاص تواقين لوضع ايديهم عليها . ان العبارات القصيرة غير المتكلفة للهندي الذي يقص الحدث تبدع لنا صورة الرجل الذي اصبح اسمه اسطورة .

الحصان الجامح « كرازي هورس » (١٨٤٩ - ١٨٧٧) كان زعيما لقبيلة « سيلوكس » الهندية . دمرت قريته من قبل جند الحكومة خلال حملة تأديبية . وكان على الهنود ان يحملوا السلاح لحماية انفسهم . وقد

قتل في المعركة جميع افراد الحملة التاديبية بما فيهم القائد « كاستر » . ولا بد من الملاحظة ان الحكومة الامريكية قد شيدت فيما بعد نصبا تذكاريا لكاستر في نفس المكان (على مقربة من « بيلنغزمونتانا ») . وجاءت قصيدة ماكليش لتقف نصبا شعريا « للحصان الجامح » المدافع عن الشعب:

انه الحصان الجامح ، قام بها مع قلة من صحبه
انه الحصان الجامح ، كان صغيرا كي يقود جيشا
دائما راكبا وحيدا . مفكرا
بشيء ...

. . . . . .

عندما جاء الجنود هناك في البعيد
الأخير .
فوق عشب البراري يعدو ، كنا
نصيح :
« أنظروا ، الحصان الجامح لا بد ان يكرّ »
حاربوا في الماء : الخيل كانت تغرق .
كرّوا فوق التلال : استوطن الغبار ضوء الشمس
انظروا ، تناثروا على أرض من الدماء .
لا احد كان بوسعه ان يجزم ، مَنْ مِنَ الرجال
كان كاستر ...

. . . . . .

اتسأل لماذا كان عليه ان يحارب ؟
انها بلاده ...
يا الهي ! أما كان عليه أن يحارب ؟

انها لـه .
لكن ، بعد هذا الصوت لم يعد هناك من قطمان
كي تصاد ...

. . . . . .

« الغرب المتوحش » هذه تقدم وصفا مقتضبا ووافرا لمعايير العالم البرجوازي . فالحكومة تأخذ الاراضي المستولى عليها من الهنود لتوزعها بسخاء بين شركات الخطوط الحديدية المختلفة التي لا تدخر وسيلة في محاولتها انتزاع مصدر الربح الفاحش هذا بعضها من بعض .

في قصيدة « دفن الارض بالقضبان » من كتاب « اللوحات الجدارية » نفسه يتطور موضوع بناء السكك الحديدية بطريقة مختلفة الى حد ما . فهنا نسمع اصوات اولئك الذين قضوا من عمال برتغاليين سود وهنغاريين وبولونيين ؛ واسكتلنديين ، وصينيين الذين « وضعوا الفولاذ على هـذه الارض من المحيط الى المحيط » ، والذين تستلقي عظامهم ودماؤهم تحت اول خط حديدي عابر للقارات ، خط اتحاد الباسفيك المشهور .

ان همهمة الموتى ترتفع من الارض وتتحول الى صرخة اتهام مرعبة ضد الطبقات المالكة .

نعم ... ولكن ثمة ثقل على الارض تحته .
ليس من اجل هذا ابلينا ــ نتمدد هنا
بلا اسم تحت القضبان في سرادق الطين
لا شيء مفيد في هذا العالم الا سيشتريه
الاغنياء ...
كل شيء يلتصق بغراء النقد الذهبي
حتى قارة ــ حتى سماء جديدة .

ان قصيدة « دفن الارض بالقضبان » تتمحور مع الارث العظيم لوالت وايتمن حيث الكادحون البسطاء هم الابطال الحقيقيون .

احساس بالواجب الوطني ، مصحوبا بقناعات معادية للامبريالية ، هذا هو الدرس الثاني من ماكليش الذي تبرز افضل اعماله هذا الارتباط الدائم بأهم المشاكل الاجتماعية للعصر .

وكشاعر معاد للفاشية ، فقد وقف ماكليش ضد الكارثية ، وأدان سياسة اميركا في الهند الصينية خلال السنوات التي تلت الحرب . الا أن ابرز يوم في الحياة الابداعية لماكليش ربما يكون يوم الرابع من حزيران عام ١٩٣٧ عندما ترأس جلسة الافتتاح في المؤتمر الثاني للكتاب الامريكيين الذي دعا من اجل التضامن بين كل القوى التقدمية الامريكية في صراعها ضد الرجعية والفاشية والحرب .

ان هذه الفترة من حياة ماكليش الابداعية ممثلة في مجموعته الجديدة بواحدة من افضل قصائده « كلمة لاولئك القائلين يا رفيق » هذا العمل المفعم بالعاطفة الشعبية والروح الاممية .

والآن كلمة عن عنوان المجموعة وعن درس آخر يعلمنا اياه ماكليش . « الفصل الانساني » بهذا يصف ماكليش فصل الخريف ، مكررا ذلك مرتين في قصيدته الرائعة « الخريف الابدي » . ليس العنوان فقط ، بل ذلك الشعور بالكآبة العذبة والسكون الباجع . تلك الصور الواقعية الحسية التي تعيد الى الذهن قصيدة كيتس المشهورة « اغنية للخريف » ان روح قصيدة ماكليش تنبض بالتداعيات التي يقدمها كيتس . فالطبيعة الخريفية تمثل الاساس الانساني المبدع والخلاق والمؤكد للحياة . والشاعر يضع هذا الاساس نقيضا لذلك النزوع الى ما هو هيولي ناشز وتدميري للحياة . هذا النزوع الذي سعى طويلا وبجهد مرير لتجنبه . لم يعول ماكليش على تجربة الماضي الشعرية فقط . بل اغنى شعره بادخال الآثر الشعرية للقرن العشرين ليقدم بذلك نفسه مجربا ومبتكرا جريئا .

و « خريف » ماكليش يفهم على مستويات عدة . فهو يمثل الصورة الحقيقية للفصل المحبب عند الكاتب ، كما انه احساس بديناميكية الحياة وحتمية التغيير ، حيث الخريف اكثر الفصول انسانيـة بجمعه سمات الصيف والشتاء .

كما يؤخذ الخريف على انه نقطة انعطاف ــ فترة من عدم التوازن والقلق ، مما يستدعي الى الذهن شعورا بالكآبة والوحشة في القفر القاحل واللامحدود للحياة . هنالك ايضا في خريف ماكليش تداعيات تشير الى مأساة شخصية عميقـة تلمح الى موت حبيب . فالشاعر يستطيع ان يسمع في اصوات الطبيعة الخريفية نحيب الخريف المأساوي ؛ وصرخة الحبيب الذي مات تتردد عبر حواجز الزمن . واخيرا وفي هذا السياق بالذات يأتي عنوان المجموعة « الخريف الانساني » ليكسب القصيدة معنى جديدا واكثر شمولا .

ان الشعر صنو للفلسفة . وبالنسبة لماكليش فان تعددية الايحاء للصورة الشعرية والخلفية الفلسفية العميقة للعمل الشعري ، والبحث الدؤوب عن ما هو كوني وعام وملهم كلها لا تتاتى من حدث فردي ، بل من جوهر الظاهرة . وهنا تتجسد السمات المميزة والاكثر عمقا للعمل المبدع .

ويظـل ماكليش فيلسوفا سواء في شعره الوطني او في غنائياتـه العاطفية . اذ انه حتى في اشعاره الاكثر خصوصية يضمن خلفية اجتماعية واضحة كما في قصيدة « اللقاء المتأخر » .

ان الميزة الثابتة لشعر ماكليش هي الثقافة الشعرية الرفيعة والنزوع الى النهايات والكمال . وان قصائد مثل « الخريف الابدي » و « لننته الحرب » و « اليك يا اندرو مارفل » هي من روائع القرن العشرين دون ريب ، فهي قصائد زاخرة بالمعاني ، تفسر على مستويات عدة ، وتفتني

ببنية اوكسترالية ، حيث الفكرة الشعرية تتحقق بشكل متناغم في النظام الايقاعي للاصوات والكلمات والتراكيب اللفظية وبصور بحيث يصبح غاية في الصعوبة نقلها بالشكل الوافي الى لغة اخرى .

لقد كتب ماكليش مرة قصيدة تدعى « شاعر ـ الى ارنست همنغواي » والتي هي في الاساس صورة عن نفس الفنان بتجرده ومثابرته وغيريته .

كما قال كارل ساندبرك مرة ، وقد كان صديقا مقربا لماكليش :

« لست متأكدا ما هو الشاعر الاصيل ، ولكنني أعرف أن ارشيبالد ماكليش اصيلا » .. الشعر الاصيل ـ درس آخر ، بل ربما يكون اهم درس نتعلمه من ماكليش .

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي



صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

